DAVID BECERRA MAYOR

LA GUERRA CIVIL COMO MODA LITERARIA

PRÓLOGO DE ISAAC ROSA

En las últimas décadas hemos asistido a una proliferación tan considerable de novelas sobre la Guerra Civil española que sin duda, podemos calificar este fenómeno como una suerte de moda literaria. David Becerra se pregunta: ¿a qué se debe esta eclosión de títulos que parecen cuestionar el pacto de silencio y olvido de la Transición? Pero ¿verdaderamente lo cuestionan?, ¿son novelas que reivindican la memoria histórica o, al contrario, solamente utilizan la Guerra Civil como telón de fondo? ¿Cómo nos están contando la Guerra Civil las novelas que se escriben en la actualidad? La respuesta es este libro.

David Becerra Mayor

La Guerra Civil como moda literaria

ePub r1.0
Titivillus 14.01.2021

Título original: *La Guerra Civil como moda literaria*
David Becerra Mayor, 2016
Prólogo: Isaac Rosa

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

PRÓLOGO

Y PESE A TODO, NECESITAMOS MÁS NOVELAS SOBRE LA GUERRA CIVIL

Isaac Rosa

Coges una novela de la mesa de novedades, con una hermosa fotografía en blanco y negro en la cubierta. Comienzas a leer la contra:

«Una periodista recibe una propuesta para investigar la azarosa vida de su bisabuela…».

«Tras la muerte de su madre, a Julio le es revelado un secreto familiar oculto durante medio siglo…».

«Un joven periodista se propone reconstruir el relato real de los hechos y desentrañar el secreto de sus enigmáticos protagonistas…».

«El odio de dos hombres que aman a la misma mujer y a los que la guerra ha situado en bandos distintos…».

Muy apetecibles, ¿verdad? Veamos qué dice la frase promocional en la faja:

«Una historia memorable y trepidante que redescubre un episodio de nuestro pasado».

«Una hermosa y emocionante historia que descansa en la lucha contra el olvido».

«Una preciosa novela que aúna lo terrible de la guerra con lo maravilloso del amor».

«Amores y desamores desgarrados, aventura e historia, una novela que fascinará a todos aquellos interesados en nuestra propia historia».

«Una historia de amor y de amistad que se desarrolla en las

circunstancias más adversas».

«Una historia sepultada por la Guerra Civil en la que se funden amor y política».

¿Hace falta que siga? No, ya han tenido suficiente. Las frases anteriores están sacadas de las contracubiertas y fajas de una decena de novelas publicadas en los últimos años en España. Y les aseguro que no he tenido que buscar mucho, me ha bastado coger al azar unos pocos títulos de entre los que David Becerra incluye al final de su ensayo.

Si usted está leyendo este prólogo, si ha abierto este libro atraído por el título, seguramente comparte esa infinita pereza que a cada vez más lectores nos provoca el género «novelas sobre la Guerra Civil». Y digo bien: género, pues en eso se ha convertido buena parte de la producción literaria más o menos ambientada en la guerra de
1936-1939
y alrededores. En un género literario, o más bien un subgénero, que establece unas convenciones temáticas y formales que la mayoría de novelistas respeta, y que acaban convirtiendo muchas de esas novelas en obras correctas, incluso interesantes, incluso ambiciosas, pero decepcionantes para una parte de los lectores.

Una parte, es cierto, pues hay también lectores que reciben con agrado esas novelas, a la vista del éxito de ventas de algunos títulos. Al margen de otros factores —autores famosos, promoción, premios —, es cierto que muchos lectores se sienten cómodos leyendo en un terreno conocido, previsible, sin sorpresas, que a menudo no va más allá de unas horas de entretenimiento y esa satisfacción común a la novela histórica —de la que sería subgénero—, que te deja el regusto de algo que sabe bien y además alimenta: por el mismo precio te entretiene y te permite conocer hechos fundamentales de nuestra historia común. O eso creemos.

Pero como decía, somos muchos los lectores que al hojear ciertos títulos, exclamamos —y perdonen la autocita—: «¡otra maldita novela sobre la Guerra Civil!». Expresión del hartazgo ante ciertas fórmulas narrativas reiterativas, ciertas miradas que apenas dejan ver, y ciertas propuestas que pasan por alto lo más conflictivo de nuestro pasado —y de nuestro presente, por extensión—, y nos

reconcilian con ambos tiempos.

Lo valioso de este libro es que David Becerra no se ha quedado en la exclamación sarcástica, ni en el chascarrillo de mesa redonda, ni siquiera en el artículo académico. Tras años lamentándonos de «la guerra civil como moda literaria», por fin tenemos un estudio riguroso que desarrolla esa idea común, y la fundamenta. Intuíamos que la Guerra Civil se había convertido en efecto en una moda, en un lugar común de editores y novelistas, en un subgénero inofensivo; y ahora llega Becerra para demostrarlo, a partir de una lectura crítica de las obras más representativas.

El resultado nos confirma que, en efecto, mucha de esa literatura —con sus excepciones, por supuesto— no nos sirve. Hablo en términos de utilidad, sí, y luego aclararé por qué. Decía que no nos sirve. Ni para entender el pasado que dicen interpretar, ni para entender el presente desde el que escriben.

Novelas que se limitan a usar la Guerra Civil como telón de fondo, escenario histórico atractivo y familiar para el lector español. Novelas que consciente o inconscientemente reproducen la versión franquista de la Guerra Civil —no la versión gruesa del primer franquismo, obviamente, sino la reelaboración más sofisticada que en los últimos años de la dictadura se hizo y que dio por buena la Transición—. Novelas que despolitizan y desideologizan una guerra tan politizada e ideologizada como aquella. Novelas históricas deshistorizadas —según los mandatos de una posmodernidad capitalista que Becerra sacude con dureza—. Novelas que nos mueven a la reconciliación y delimitan una memoria de corto alcance, sin reparación ni justicia.

En definitiva, novelas que no nos sirven. ¿Y para qué deberían servir? ¿Por qué deberían ser útiles las novelas de la Guerra Civil? Es cierto que algunos de esos autores se plantean la escritura como un acto cívico —aunque no siempre resulte en obras a la altura de ese compromiso—; pero muchos otros renuncian a cualquier idea funcional de la literatura, e incluso confiesan no pretender más que un entretenimiento. En cualquier caso, ¿por qué deberían servir sus creaciones? ¿Y para qué?

En mi opinión, la novela sobre la Guerra Civil debe servir, porque los lectores esperamos que nos sirva. Contamos con que en efecto sea útil, cumpla una función. Porque al margen de las

intenciones del autor, los lectores esperamos encontrar en sus creaciones unas claves interpretativas con las que mirar a ese pasado conflictivo. Y si buscamos esas claves en la ficción, es seguramente porque no las encontramos en otros espacios. Es decir: la novela —y diríamos con ella otras ficciones escritas o audiovisuales— ocupa un lugar (cívico, pedagógico, político) que no le corresponde, o al menos no le corresponde tanto. Y si en España la ficción ocupa un terreno ajeno (o al menos no exclusivo), es por la ausencia de otros agentes que llenen ese hueco: las instituciones (las políticas de memoria son recientes y aun escasas); la enseñanza (generaciones de españoles que hemos pasado por la escuela y el bachillerato sin oír hablar de la guerra); los medios de comunicación (solo interesados por la vertiente más consensual y comercial); y hasta la historiografía académica (que durante mucho tiempo ha mostrado importantes carencias e inercias).

No es lugar para extender una reflexión que merecería otro libro entero, pero resumiendo, pienso que las disfunciones en relación con el pasado sobre las que se ha construido la democracia española, tienen mucha culpa de ese lugar central que viene ocupando la ficción en la (re)construcción del pasado a efectos ciudadanos. Y coloca sobre ella una responsabilidad, por mucho que los autores se quieran irresponsables.

Por experiencia, sé que cuando alguien se refiere en público a estos asuntos, nadie se da por aludido. Al contrario: los autores de aquellas novelas asienten y hasta aplauden, esquivando con facilidad una crítica que suele ser generalizadora y pocas veces da nombres, títulos concretos. No podrán hacerlo con este ensayo, pues Becerra no solo nombra autores y obras, sino que los lee a fondo, con un coraje que pocos críticos tienen.

Y lo hace usando un brillante aparato crítico, cuya elección es otra muestra de coraje. Frente a la ligereza con que buena parte de la crítica y la academia ha leído esa enorme producción, Becerra emplea a fondo las armas de la crítica marxista, que algunos querrían arrinconar en el desván pero que en este ensayo se muestran relucientes y bien afiladas, bajo el magisterio de Eagleton, Jameson, Anderson o por supuesto Benjamin.

Leyendo la crítica materialista de Becerra, uno se pregunta cómo podría hacerse de otra manera, cómo podríamos hacer una crítica

cultural rigurosa sin esas armas, cuando se trata de un momento histórico, la Guerra Civil, que solo puede entenderse mediante claves políticas (fascismo contra república), ideológicas (reacción contra revolución) y de clase; un conflicto que transformó la estructura política, social, cultural e ideológica hasta nuestros días.

Termino confesando que, pese a que sigo encontrándome en las librerías con sinopsis y fajas promocionales tan disuasorias como las citadas al principio, no pierdo la esperanza: sigo aguardando buenas novelas sobre la Guerra Civil. Novelas de calidad, y que además nos sirvan. Y es que, pese a la hinchazón bibliográfica, seguimos necesitando novelas sobre la Guerra Civil, novelas que iluminen las muchas zonas de sombra que todavía existen en aquellos años —y en su prolongada onda expansiva: dictadura, transición y democracia—.

Si de guerra hablamos, basta pensar en qué pocas novelas tenemos sobre la guerra propiamente dicha. La mayoría son novelas de retaguardia, de alrededores, de prismáticos, alejadas de la guerra no solo físicamente, también conceptualmente. Aunque suene tópico, seguimos esperando «la gran novela sobre la Guerra Civil» escrita ya por un nieto, a la altura de los cuatro o cinco grandes títulos que sí escribieron autores coetáneos al conflicto.

Pese a la enorme producción (o precisamente por ella), estamos todavía faltos de ficciones que nos ayuden a saber de dónde venimos, quiénes somos, cómo hemos llegado hasta aquí, y cómo podemos transformar nuestro tiempo.

A Armando López Salinas, *in memoriam*

El mandamiento primero de la ideología literaria es: «Hablaré de todas las formas de lucha de clases salvo de aquella que te determina inmediatamente».
Pierre Macherey y Etienne Balibar

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como propiamente ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le toca retener una imagen del pasado como la que imprevistamente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro […]. El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que este vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.
Walter Benjamin

PRIMERA PARTE:

EL *BOOM* DE LA MEMORIA

I

INTRODUCCIÓN

Un paseo por las librerías o un simple vistazo a las listas de los libros más vendidos en España bastaría para comprobar que en las dos últimas décadas se ha producido en el ámbito de la narrativa española una proliferación considerable de novelas que versan sobre la Guerra Civil. Pero dejando de lado las impresiones, siempre intangibles e imprecisas, y respaldando nuestro estudio en la vehemencia de los datos, comprobamos que entre 1989 y 2011 se ha superado de buen grado el centenar de títulos de temática guerracivilista publicados en España. Más concretamente, y a partir de los datos que integran nuestro *corpus* [1], se ha publicado un total de 181 novelas sobre la Guerra Civil española durante el periodo acotado.

Pero más allá de los datos, sin duda elocuentes, que subrayan el interés que genera en nuestro presente el tema de la Guerra Civil, es preciso apuntar que el panorama literario actual sobre la Guerra Civil española tiene un carácter harto heterogéneo. La diversidad del fenómeno se debe, en parte, a que en esta moda literaria confluyen autores de muy distinta procedencia, tanto generacional como ideológica. Conviven, en efecto, autores como Francisco Umbral, Rosa Regàs, Andrés Sorel o Raúl del Pozo, nacidos todos ellos durante el periodo republicano o una vez estallada la Guerra Civil, con otros dados a luz en la década de los cincuenta, como Antonio Muñoz Molina y Andrés Trapiello, o en el periodo del desarrollo económico del franquismo, en la década de los sesenta, como son Almudena Grandes, Benjamín Prado, María Dueñas o Pedro de Paz; y, finalmente, comparten escenario con hijos de la transición y de la democracia, como son Isaac Rosa, Raquel Franco

Manjón y Sergi Palol, entre otros. Del mismo modo observamos que se localizan en nuestro *corpus* autores que proceden del bando de los vencidos, como Camilo José Cela o Fernando Vizcaíno Casas, autor este último de *Los rojos ganaron la guerra* (Planeta, 1989), una ucronía fatalista que presenta el estado político y social instaurado en una España roja, vencedora de la Guerra Civil, con novelistas de opuesta ideología política, como el anarquista Gregorio Gallego, autor de *Encrucijada de caminos* (Libertarias, 1992) o el marxista Carlos Blanco Aguinaga, autor de *Carretera de Cuernavaca* (Alfaguara, 1990) o *Esperando la lluvia de la tarde* (Brand, 2000), entre otras obras tanto narrativas como de teoría y crítica literaria.

La heterogeneidad del fenómeno no se debe únicamente a cuestiones generacionales e ideológicas, sino también estéticas. Para ello, es preciso señalar que los autores que integran nuestro *corpus* se agrupan en muy distintas corrientes literarias. De este modo, convergen autores que provienen del tremendismo literario de posguerra, del que se proclama inaugurador Camilo José Cela, hasta otros que han experimentado la estética posmoderna del *work in progress* como Javier Cercas en su *Soldados de Salamina*. Pero entre un extremo y otro, el recorrido es muy amplio. A la moda contemporánea de la Guerra Civil se dan cita autores que proceden del realismo de los años sesenta, como es el caso de Josefina Aldecoa, con miembros de la generación de los 70, entre los que se cuentan los leoneses Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio, o el novísimo Javier Marías. Con todo, los autores de la «vuelta a la narratividad» hegemonizan el campo literario y sus obras sobre la Guerra Civil adquieren de forma unánime el aplauso del público y de la crítica, alcanzando numerosas reediciones y obteniendo suculentos premios literarios. Entre sus miembros destacan Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Benjamín Prado o Eduardo Mendoza.

Contribuyen asimismo a dotar de heterogeneidad este panorama —y es preciso poner el acento sobre ello porque este rasgo afianza nuestra tesis de que la Guerra Civil constituye una auténtica moda literaria— autores que provienen de un tipo de novela histórica muy concreta, muy en auge en los últimos años, definida mediante tramas construidas a partir de intrigas templarias, bíblicas o

medievales, y cuyos autores parecen haber desistido, una vez agotado el género, de su búsqueda del Santo Grial en sus ficciones para inmiscuirse en la producción literaria guerracivilista. Nos estamos refiriendo a autores como Julia Navarro, que tras escribir novelas como *La sábana santa* o *La biblia de barro*, cuyos títulos son lo suficientemente sugerentes como para inferir su contenido, compone una novela histórica, *Dime quién soy*
(Plaza & Janés,
2010), donde pasa revista a los conflictos políticos más convulsos del siglo XX, con gran protagonismo inicial —después diluido— de la Guerra Civil española; otro ejemplo es el de Luis Melero, autor que se había especializado en confabulaciones cátaras con la novela *Los peregrinos cátaros* y el ensayo *Cátaros: la libertad aniquilada*, y que publica, contra todo pronóstico, en el año 2005, *La desbandá*, una novela sobre cuatro hermanos enfrentados a causa de sus ideas políticas en plena Guerra Civil. Del mismo modo, Javier Lorenzo, autor de *El error azul* (Planeta, 2011), novela protagonizada por dos hombres no solo enfrentados ideológicamente sino también por el amor de una mujer, debutó en la literatura en 2003 con *El último soldurio*, una novela histórica sobre la resistencia cántabra frente al Imperio Romano, un tema que retoma en su siguiente novela, *Los guardianes del tabú*. No es casualidad que, en el ámbito literario occidental, Kent Follet, el autor de *best-seller* por antonomasia, haya asimismo abandonado la novela histórica de corte medievalista para iniciar con su novela, *La caída de los gigantes* (2010), una trilogía con la que pretende retratar la agitada historia del siglo XX.

Para completar el *corpus* se suman a la movida —y nunca ha sido tan acertado como ahora el uso de esta locución coloquial— el *rockabill* y barcelonés José María Sanz Beltrán, *Loquillo* para el siglo, que ha irrumpido en la escena literaria con una novela parcialmente autobiográfica sobre la Guerra Civil titulada *El chico de la bomba* (Belacqva, 2002), y el que fuera primer presidente de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina, con las novelas *Tu nombre envenena mis sueños*
(Plaza & Janés,

1992) y *El rescoldo* (Alfaguara, 2004). Del ámbito de la política procede también Felipe Alcaraz —diputado en el Congreso de los Diputados por Izquierda Unida entre los años 2000 y 2004— con la novela *Una muerte imposible* (RD Editores, 2009). De la escena mediática proviene, por su lado, la periodista neoconservadora Curri Valenzuela, hasta 2010 buque insignia y destacado emblema ideológico de la televisión pública Telemadrid, con la publicación de *Sola*, una novela en la que se narra «la historia y los entresijos de una familia de la alta sociedad madrileña en los convulsos años previos y sucesivos a la guerra civil», según reza la contracubierta.

Otro dato a tener en cuenta para el análisis de esta moda literaria es la cifra de novelas publicadas sobre la Guerra Civil española destinadas a un público juvenil e infantil. Son un ejemplo de ello *Palabras de pan* de Blanca Álvarez González (Edelvives, 2005), *Noches de alacranes* de Alfredo Gómez Cedrá (SM, 2005), *Duke* de Manuel Quinto (Edebé, 2008), *La perrona* de Vicente Muñoz Puelles (Anaya, 2006), *Los fuegos de la memoria* (Algar, 2010) escrita por el autor de novela juvenil por excelencia como es el catalán Jordi Sierra i Fabra, y las novelas de Fernando Marías, *El cielo abajo* (Anaya, 2005) y *El silencio se mueve* (SM, 2010).

Tampoco podemos perder de vista el modo en que la Guerra Civil nutre temáticamente al género negro o policial. No es extraño encontrar novelas de corte policiaco ambientadas en la Guerra Civil y algunas de ellas escritas por autores de larga trayectoria en el género como es el caso del madrileño Pedro de Paz, que se inicia en la novela negra precisamente con *El hombre que mató a Durruti* (Germanía, 2004), una obra que, como indica su título, indaga sobre las oscuras circunstancias que rodearon la muerte del líder anarquista. De hecho, el propio autor afirma en el epílogo de la novela que *El hombre que mató a Durruti* aúna sus dos grandes pasiones: «por un lado, los hechos relativos a la guerra civil española, una época de la historia de España que siempre me ha fascinado y por otro, el tradicional género policíaco, la novela de intriga, la novela de misterio»[2]. Y añade que los dos personajes que conducen el hilo argumental, el comandante Fernández Durán y su asistente Alcázar, a quienes el gobierno les encomienda la investigación sobre la muerte de Durruti, «no son más que trasuntos

de los ancestrales Sherlock y Watson que hace más de un siglo creara mi admirado Conan Doyle y que hacen de mi novela una fiel deudora de los aspectos más canónicos del género»[3]. Parecido es el contenido y la forma de *La noche desnuda* de Juan Carlos Arce (Ediciones B, 2008), aunque en este caso la investigación se centra en el asesinato del trotskista Andreu Nin. El género policial ambientado en la Guerra Civil ya lo había empleado anteriormente Arce con su novela *Los colores de la guerra*, obra con la que obtuvo el Premio Fernando Lara de Novela en 2002. *Los colores de la guerra* es una novela de espionaje y de intriga a partir de los sucesos de la evacuación de las obras del Museo del Prado, donde «el destino que el gobierno de la República quiere dar a uno de los cuadros en el mercado clandestino de arte y el robo de una pintura de Velázquez componen el soporte argumental» de la novela, tal como sugiere la contracubierta. También pertenece al género policiaco la novela de Joaquín Leguina *Tu nombre envenena mis sueños* que, como afirma Francisco José Peña Rodríguez, autor del prólogo a su edición digital, «pertenece al género de la novela policíaca, pero innovadoramente presenta, a diferencia de algunas obras de este género, realismo poético, reflejo realista de la época, sociocrítica y ciertos rasgos de autobiografismo». La trama, en efecto, resultaría más bien clásica dentro del género policial si no estuviera ambientada en plena posguerra, pues como se advierte en su sinopsis: «el detective Ángel Barcila trabaja en el caso de un triple asesinato de tres falangistas que, en el año 1937, habían pertenecido a la denominada Quinta Columna, formada por militares y civiles, cuya principal misión era apoyar las tropas nacionales en su llegada a la capital española». *El espiritualista melancólico* de Antonio Soler (Espasa-Calpe, 2011), por su lado, tiene asimismo todos los ingredientes de un *thriller* policial: una bailarina de *streaptease* es víctima, a juzgar por los indicios, de un crimen satánico y el periodista que se encarga de hacer la crónica del asesinato de pronto descubre que la madre de la finada no es otra que un antiguo amor que conoció en últimos meses de la Guerra Civil. No menos extravagante resulta el argumento de la novela de Teresa Solana, reconocida autora dentro del género policial, titulada *Negras tormentas* (RBA, 2011), cuya sinopsis

cuenta lo que sigue:

> La subdirectora Norma Forester tiene una familia de lo más variopinta: su padre fue un brigadista de Manchester ejecutado al final de la Guerra Civil, su madre es *hippy*, su marido Octavi trabaja como médico forense, su hija pertenece al movimiento okupa, su ex es homosexual y ahora también es su cuñado, y tiene una tía monja de clausura muy aficionada a la informática. Norma disfruta de su entorno familiar, pero también le absorbe su trabajo policial. Ahora tiene que investigar la muerte de Francesc Parellada, catedrático de Historia que estaba a punto de jubilarse. Norma y su ayudante Gabriel Alonso se ocupa del caso, pero la investigación apenas avanza hasta que relacionan la muerte de Parellada con un homicidio sucedido un par de semanas antes con unas memorias en las que describe el duro clima moral y material de la posguerra española.

Lo que resulta más curioso de este retrato es que tras describir la idiosincrasia de una familia tan estrafalaria donde solamente falta para completar el cuadro que la abuela sea traficante de drogas, se diga que la protagonista disfruta de su entorno familiar. En cualquier caso, obsérvese el modo en que el género policiaco sustenta su base argumental en episodios derivados de la Guerra Civil española.

La Guerra Civil parece constituir un reclamo publicitario y cualquier trama, sea del tipo que sea, puede funcionar mejor si el conflicto bélico nacional se encuentra presente. De este modo, nos es dado observar que, en algunos casos, la Guerra Civil no cumple otra función que la de ser telón de fondo para una trama que bien podría sostenerse en otro contexto histórico. De esta manera, se presentan ante el lector episodios totalmente desligados del conflicto bélico aunque sucedan simultáneamente al estallido de la guerra. Observemos, por ejemplo, las sinopsis que nos ofrecen algunas de sus contracubiertas. Por ejemplo, en *La forma de la noche* de Juan Pedro Aparicio (Alfaguara, 1994) se nos dice que «El 18 de julio de 1936, mientras el coronel Aranda se alza contra la República en Oviedo, la capital del Principado de Asturias, a solo unos kilómetros unos tigres se escapan del circo Franconi, acampado en la ciudad costera de Gijón, sede de los sindicatos obreros». Resulta interesante la presencia del adverbio de tiempo «mientras», que indica que la novela nos va a hablar de otro aspecto

que poco o nada tendrá que ver con el coetáneo acontecimiento histórico, siempre de fondo. No obstante, el editor apunta en la contracubierta —además de incluir información sobrante como que Oviedo es la capital del Principado de Asturias o que Gijón es una ciudad costera, datos de los que ya debería tener noticia el futurible lector, o información inexacta, como que el coronel Aranda se alzó contra la República el 18 de julio cuando en realidad fue el día 20 — que el miedo que despiertan las fieras no es sino «una de las muchas alegorías que contiene esta novela». Más transparente es el editor de *Cielos de barro* de Dulce Chacón (Planeta, 2001) cuando define la novela como «una narración cargada de odio y venganzas […], pero también de pasión, de amor y de entrega» que tiene «como telón de fondo, el horror de la guerra y la posguerra». En idénticos términos se expresa el editor de *La enfermera de Brunete* de Manuel Maristany, quien define la obra como «gran novelón de personajes apasionados e inolvidables, con la guerra civil como telón de fondo». La novela de Marina Mayoral, titulada *Recóndita Armonía* (Alfaguara, 1994), cuenta «la historia de dos amigas, Helena y Blanca, con el telón de fondo de los años de la República y la guerra civil de 1936». Por su lado, en la novela *La canción de Ruth* de Marifé Santiago Bolaños (Bartleby, 2010), «las secuelas de la Guerra Civil y la diáspora, la Europa de entreguerras y el Holocausto, son el telón de fondo sobre el que se construye» la novela. Del mismo modo, la autora María Dueñas respondió en una entrevista concedida a *El día de Córdoba* que, al escribir *El tiempo entre costuras*, «no quería hacer una novela sobre la guerra civil; es solo el escenario»[4]. Bien parece que, a juzgar por las palabras ofrecidas por autores y editores, la Guerra Civil importa más bien poco, salvo para componer un más que atractivo telón de fondo o escenario.

Mas para seguir tomando la temperatura a esta fiebre literaria sobre la Guerra Civil producida en las dos últimas décadas, habría también que valorar el hecho de que algunos de los clásicos sobre el conflicto bélico español vuelven a reeditarse, tras pasar un largo tiempo sin hacerlo, una vez que la moda va tomando forma. Fijémonos, por ejemplo, en novelas como *Madrid, de corte a checa* del falangista Agustín de Foxá o la trilogía *Los cipreses creen en*

Dios del no menos falangista José María Gironella. Ambas novelas, que habían sido reeditadas por Planeta en 1993 y después publicadas, en 2001, dentro de la colección de clásicos del siglo XX de literatura en lengua española que ofrecía el diario *El Mundo* y la editorial Bibliotex, registran en la primera década del nuevo siglo un sorprendente número de ediciones: la novela de Foxá es reeditada en cuatro ocasiones en editoriales tan diversas como Ciudadela Libros, en 2006 y 2008, en Criteria Club de Lectores en 2009 y, en el mismo año, en El buey mudo; la trilogía de Gironella, por su lado, se reedita en Planeta en 2003 y 2004 y se produce su edición *club* de Círculo de Lectores en 2006. Pero este fenómeno no debe tildarse únicamente de *revival* fascista[5] —que también— sino como efecto de una moda que aglutina textos literarios de todas las corrientes estéticas e ideológicas. Véase asimismo el trato que reciben novelistas como Chaves Nogales o Max Aub por parte del nuevo mercado literario ávido de literatura guerracivilista. En el caso de Chaves Nogales, cuya novela *A sangre y fuego* no había conocido otra edición que la realizada en Santiago de Chile de 1937, a partir del año 2001 empieza a reeditarse en tres editoriales distintas: Espasa-Calpe, que la edita en 2001, 2006, 2009 y 2011, la Asociación de Libreros de Lance de Madrid, que la edita en 2004, y la editorial Libros del Asteroide, que edita el texto en 2011. En el caso de Max Aub, resulta asombroso, y el hecho es digno de celebración, que desde el año 2000 se estén reeditando de forma constante —gracias en parte a la extraordinaria labor de la Fundación que ostenta su nombre— sus obras. Por ejemplo, observamos que en el año 2000 se publican *Viver de las aguas* (Ayuntamiento de Viver) y *Mis páginas mejores* (Fondo de Cultura Económica); al año siguiente, Castalia publica *Campo de los almendros* y Bibliotex *Las buenas intenciones*; en 2002, la Fundación Max Aub edita *Imposible Sinaí, Hablo como hombre* y *Fábula verde*; en 2003 la editorial de bolsillo Punto de Lectura publica *Campo de sangre, Campo cerrado* y *Campo abierto*, mientras que Edhasa edita *Aforismos del laberinto*. Y el etcétera, si bien no todas las novelas referidas y omitidas tratan de la Guerra Civil, es largo. Otros autores como Arturo Barea y su trilogía *La forja de un rebelde* también se ha visto reeditado en la última

década: en Debate en el año 2000, en Bibliotex al año siguiente y, por último, han sido publicados los dos primeros volúmenes por Editora Regional de Extremadura en 2009 y 2010, respectivamente. Del mismo modo, llama poderosamente la atención que una de las novelas más destacadas sobre la Guerra Civil española haya visto la luz en forma de reedición, después de permanecer sumida en el silencio durante trece años, en el año 2000. Nos estamos refiriendo a la novela de Juan Iturralde *Días de llamas*. Tras ser publicada en 1979 y reeditada en 1987, la novela no volvió a reeditarse hasta que en el año 2000 la editorial Debate se encargó de realizar una nueva edición. Seis años después, y tal vez provocado por el impulso de la moda, se reedita de nuevo en Nuevas Ediciones de Bolsillo y en 2010 se realiza una edición digital en Literaturas Com Libros. También sorprende que la novela *Luna de lobos* de Julio Llamazares, muy en consonancia con las novelas que se escribirán en los primeros años del siglo XXI, vuelve a reeditarse, tras haberlo hecho en 1997 y 1998, en los años 2006 y 2009 por Seix Barral y asimismo en 2006 por la editorial académica Cátedra.

Esta moda sobre la Guerra Civil trasciende, como es fácil de intuir, las parcelas de lo literario y pueden detectarse sus epígonos en otros campos del arte y del saber, como son el cine y el ensayo. En lo que se refiere al cine, el tema de la Guerra Civil ocupa amplias parcelas de la cartelera del cine producido en España. Piénsese en películas, entre muchas otras, como *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008) o *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), así como en otros títulos basados en novelas como *Soldados de Salamina* o *Los girasoles ciegos*, dirigidas por David Trueba y José Luis Cuerda en 2002 y 2008, respectivamente. El *boom* de la temática guerracivilista da lugar a producciones que acaso no puedan sino denominarse como bizarras, donde la Guerra Civil constituye un elemento para una trama en apariencia tan incompatible con la tragedia de una guerra como es la comedia *No lo llames amor, llámalo X* (Oriol Capel, 2011), una absurdo film metarreflexivo que pone en escena un equipo de rodaje que se encuentra grabando una película pornográfica ambientada en la

Guerra Civil. La presencia de la Guerra Civil en una película fantástica como *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), donde seres extravagantes, con cuernos de cabra montesa y ojos en las manos, conviven con otros tan reales como aquellos que sufrieron la represión en la zona franquista durante la primera posguerra, es también digna de mención. La Guerra Civil, bien parece, es un tema transversal que aparece en películas de diversa temática y género en la última hora del cine español.

Por lo que respecta al ensayo, son muchas las publicaciones ensayísticas que se han publicado en los últimos años sobre la Guerra Civil. Pero para comprobar que forman parte de la moda, más allá de un simple interés académico, debemos comprobar el modo en el que algunos ensayos sobre la Guerra Civil han alcanzado incluso la categoría de *best-seller*; son un ejemplo de ello las obras de los pseudo-historiadores *neocons* César Vidal y, sobre todo, Pío Moa, con su ensayo de corte revisionista titulado *Los mitos de la guerra civil* (La Esfera de los Libros, 2003), como así también la réplica que les brindaron los prestigiosos historiadores Alberto Reig Tapia con su libro *Anti-Moa: La subversión neofranquista de la Historia de España* (Ediciones B, 2006) y Francisco Espinosa Maestre con *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha española* (Del Oeste, 2005). También se debe destacar, dentro del género ensayístico convertido en éxito de ventas, *Una Historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie* de Juan Eslava Galán (Planeta, 2005) o la trilogía de Jorge M. Reverte formada por *La caída de Cataluña, La batalla del Ebro* y *La batalla de Madrid* (Crítica, 2006 y 2007). Pero acudiendo de nuevo a los datos, ofrecidos en este caso por María del Rosario Ruiz Franco y Sergio Riesco Roche, observamos que desde 1975 a 1995 —fechas que no corresponden exactamente con el corte cronológico de nuestro objeto de estudio, pero pueden resultar útiles desde un punto de vista orientativo— se han publicado un total de 1848 libros sobre la Guerra Civil española, a lo que hay que sumar los 1749 artículos incluidos en revistas; esto es, un total de 3597 referencias bibliográficas sobre la contienda **[6]**.

Todo lo anterior, que si bien no es posible analizarlo en profundidad en estas páginas para no perder de vista nuestro objeto

de estudio, conviene tenerlo en cuenta, pues contribuye a afianzar nuestra tesis de que la Guerra Civil se ha convertido en una moda literaria —y no solo literaria, como parece— que ha generado una amplia proliferación de títulos.

La novela sobre la Guerra Civil española publicada en la actualidad constituye, como se ha tratado de mostrar sucintamente, un fenómeno de lo más heterogéneo. Es de rigor atender a su diversidad formal y temática, destacar sus diferencias y acaso celebrar su pluralidad, pero también será necesario no desatender el fondo común que comparten las novelas. Porque tal vez en su fondo común daremos con la respuesta que nos tenemos que formular a continuación: ¿a qué se debe esta proliferación de títulos sobre la Guerra Civil española en la última década del siglo XX y en la primera del siglo XXI? Esta pregunta no es baladí, ya que la eclosión de títulos es ciertamente sorprendente. Acostumbrados, como estábamos, a escuchar el cacareado estribillo de la Transición, marcado por el pacto el silencio que instaba a los ciudadanos de este país a olvidar el pasado por temor a que la memoria pudiera despertar los fantasmas guerracivilistas y reabrir las viejas heridas todavía por cicatrizar, no nos puede sino llamar poderosamente la atención que de pronto irrumpan en la esfera pública una serie de discursos literarios que, al menos aparentemente, cuestionan el pacto de la Transición y optan por la narración del pasado, por convertir la memoria en materia narrativa y por reivindicar la voz de los vencidos frente a las políticas de silencio y olvido que se instauraron con los pactos de 1978. ¿Por qué, desde el ámbito narrativo, de pronto emerge una suerte de moda literaria sobre la Guerra Civil española?

Es una opinión muy extendida, tanto en la prensa cultural como en la crítica especializada, explicar este fenómeno como, en efecto, un cuestionamiento de los postulados políticos de la Transición, como un enfrentamiento al silencio y al olvido impuesto a las víctimas del conflicto bélico nacional. En este sentido, estas novelas se suelen definir como novelas de la memoria histórica, llegando, incluso, a establecer una relación directa entre este fenómeno literario y la reivindicación de la reparación moral de las víctimas del franquismo que, desde principios del presente siglo, está realizando la Asociación para la Recuperación de la Memoria

Histórica (ARMH). En este sentido, María Corredera González sostiene que estas novelas, en su función de recuperar la memoria de los vencidos, tratan de «dar rostro, voz y nombre a los olvidados, a las víctimas de la guerra […] para que se tenga en cuenta el pasado de la guerra, y se conozcan los sufrimientos que hombres y mujeres vivieron en nombre de la libertad, al mismo tiempo que ayudaron a recuperar su dignidad» **[7]**. Del mismo modo subraya Corredera que las novelas sobre la Guerra Civil española funcionan como respuesta literaria al pacto del olvido que supuso la Transición:

> La falta de reconocimiento de las víctimas durante la transición y en las décadas siguientes de la democracia en España, la ausencia de debate público y político, el culto al consenso de la transición de cerrar y silenciar un pasado sin posibilidad de que las víctimas pudieran pedir justicia, conlleva consecuencias que afectan no solo a las víctimas sino a generaciones futuras. La negación a esclarecer la verdad de un periodo histórico […] debilita y extingue la memoria de los vencidos a favor de la memoria dominante de los vencedores y usurpa el derecho a las nuevas generaciones a conocer la verdad histórica. Varias generaciones de españoles arrastran así el desconocimiento de la historia reciente de España **[8]**.

La novela de la Guerra Civil en la actualidad realizaría en este sentido, según el planteamiento que ofrece Corredera González en su ensayo, las tareas que la clase política no llegó —no quiso o no pudo— abordar con el fin del franquismo. De la misma opinión es Carmen Moreno-Nuño que apunta lo que sigue:

> Frente al olvido que la democracia va fraguando en torno a la memoria todavía sangrante de la Guerra, la literatura se convierte en instrumento con el que reemplazar una memoria cada vez más perdida. Utilizando la teoría de Pierre Nora (1989) sobre los espacios de memoria o *lieux de mémoire*, la literatura española de las primera décadas democráticas se presenta como espacio cultural para la construcción de un *lieu de mémoire* o espacio de memoria sobre la Guerra Civil **[9]**.

Asimismo Ana Luengo afirma que «las novelas se apropian de la memoria colectiva y […] cooperan a fijarla» **[10]**.

Nuestra hipótesis, sin desmerecer los enfoques anteriores, propone una perspectiva distinta y señala una dirección clara: en la matriz ideológica del capitalismo avanzado o posmoderno hallaremos la respuesta a la pregunta formulada. En primer lugar, entendemos que la vuelta al pasado que se produce en la novela española actual pone de manifiesto que nuestros novelistas han asumido que vivimos en un tiempo perfecto y cerrado, sin conflicto, interiorizando la ideología del «Fin de la Historia», y ante este presente en el que no sucede nada se hace necesario acudir a un pasado conflictivo como el de la Guerra Civil para poder escribir una novela. Pero, por otro lado, será preciso analizar el modo en que se reconstruye el pasado en estas novelas. Porque si bien el grueso de ellas comparte, como se verá, una más que loable intención de reivindicar la memoria histórica, y acaso sus autores buscan, en algunos casos, posicionarse al lado de los que salieron derrotados de la contienda, denunciando el olvido y el silencio que se impuso sobre ellos, también es cierto que, mediante su lectura, acudimos a una reconstrucción despolitizada y deshistorizada de la Historia, invitando al lector a mantener una relación complaciente con su pasado. Estas novelas, como el espejo posmoderno de Jameson [11], hechizan al lector por medio de sugerentes aventuras de pasión y muerte, de vidas heroicas, de ideales y de un futuro todavía por escribir. El espejo emite un destello de luz, siempre cegador, que impide al lector reconocerse en su pasado, experimentar la Historia de forma activa, al concebir el pasado como algo que le es ajeno. Pero a su vez estas novelas legitiman la concepción de que nuestro presente, por oposición al mundo al que la narración nos retrotrae, es un presente en el que no existen conflictos y en el que, en definitiva, la Historia ha alcanzado su fin. Esta concepción sobre el pasado y el presente que esta literatura alimenta tiene unas consecuencias políticas evidentes, pues no contribuyen sino a la desactivación política del lector que, a la vez que deja de reconocerse en la Historia, asume que habita en el mejor de los mundos posibles.

Por otro lado, hay que apuntar también que las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben y publican en la actualidad participan del denominado —siguiendo el término propuesto por Elizabeth Jalin— *conflicto de memorias* [12], reflejando y

reproduciendo, de forma muy nítida, las dos posiciones ideológicas que, en estos momentos, están en juego en el ámbito político nacional. En primer lugar reconocemos, analizando nuestro corpus, una serie de novelas de corte revisionista que pretenden reinstaurar los mitos de la cruzada de Franco, situando la República —en paz y en guerra— en el foco de todo conflicto. Esta revisión del pasado, que tuvo su auge durante la segunda legislatura del Partido Popular (2000-2004),
y que fue incluso promocionada, a tenor de lo escrito por Francisco Espinosa Maestre[13], por el partido del gobierno para contrarrestar las reivindicaciones y demandas impulsadas, desde el año 2000, por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), restituyó algunas falsedades históricas construidas durante el franquismo para legitimar el golpe de Estado del 18 de julio de 1936. La campaña revisionista fue tan potente que incluso su discurso se introdujo en novelas de gran tirada y firmadas por autores de prestigio intelectual, como se verá.

La otra parte del conflicto está representada por novelas que, pretendidamente progresistas y ancladas en la «falsa izquierda», que diría José Antonio Fortes[14], reproducen la lógica ahistoricista y despolitizada que, en el ámbito político, se puso en marcha con la popularmente conocida como Ley de la Memoria Histórica de 2007 durante la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero. La Ley 52/2007, a todas luces insuficiente, no pretendía establecer una *ruptura* con el pasado, que pusiera fin a los privilegios de los que gozan, todavía hoy, los vencedores de la Guerra Civil, sino que perseguía, más bien, el reforzamiento del modelo de convivencia constitucional de la Transición. Un hecho que de forma muy simbólica expresa lo que recogía esta ley se detecta en la conversión del Valle de los Caídos en lugar de culto religioso que «incluirá entre sus objetivos honrar la memoria de todas las personas fallecidas a consecuencia de la Guerra Civil de
1936-1939
y de la represión política que la siguió con objeto de profundizar el conocimiento de ese período histórico y en la exaltación de la paz y de los valores democráticos»[15]. El adjetivo *todas* que acompaña a las *personas fallecidas a consecuencia de la Guerra Civil* legitima el relato equidistante que sitúa en el mismo nivel de

responsabilidad a víctimas y verdugos, a quienes estaban al lado de la legalidad democrática y quienes se opusieron a ella por medio de un golpe de Estado. Con esta medida, se ponía en marcha una reconstrucción despolitizada del pasado, al convertir el mayor símbolo de la represión del fascismo español en un monumento de paz y democracia. Se trataba de vaciar de significado los significantes del pasado —independientemente de su color político —, borrando las huellas de la represión y de la significación histórica de los vencidos, para poder ser asumidos, institucionalizados y normalizados por la democracia. La despolitización del pasado supone una reescritura de la Historia desde un presente que, lejos de enfrentarse a los vencedores de ayer y de establecer una ruptura con el pasado, permite que los vencedores no cesen de vencer [16]. Esta despolitización del pasado se detecta, de igual modo, y como se verá, en muchas de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben y publican en la actualidad.

Por lo tanto, y como trataremos de mostrar y aun de demostrar en las siguientes páginas, la reconstrucción del pasado que se lleva a cabo en estas novelas contribuye a reforzar una concepción homogénea y lineal de la Historia. La ideología posmoderna que late en estos discursos literarios legitima la concepción de la Historia como continuidad, que solamente sirve para favorecer la perpetuación de la clase dominante en el poder. Estas novelas no cuestionan el presente, no pretenden disparar contra los relojes, como diría Benjamin [17], y establecer una ruptura del *continuum* histórico; la relación con el pasado —y, en consecuencia, con el presente— se basa en una complicidad que, en absoluto, pretende congregar a los muertos en nuestro tiempo vacío, porque no forma parte de su proyecto ideológico dinamitar o hacer pedazos el presente.

II

LA VUELTA AL PASADO: UN FENÓMENO POSMODERNO

Tratar, como pretendemos, de dar respuesta al motivo por el cual se ha producido esta cantidad ingente de títulos sobre la Guerra Civil española en la actualidad en relación con la posmodernidad, requiere sentar unas bases teóricas, aunque sea brevemente, de lo que entendemos por posmodernidad. Porque acercarse a la posmodernidad como clave de interpretación de nuestro objeto de estudio supone, de entrada, asumir ciertos riesgos semánticos. En primer lugar, la cuestión de la posmodernidad —esto es, su definición, la descripción de sus características, etc.— entraña una dificultad de tipo sustancial que plantearía si aquello que nombramos realmente existe. Como segundo punto, cabría convenir si el fenómeno posmoderno responde a una transformación cultural y estética o si, por el contrario, supone un cambio de tipo estructural. En tercer y último lugar, habría que señalar que muchos de los temas que frecuentemente se examinan como posmodernos suelen aparecer en otros debates con etiquetas distintas, que justifican el escepticismo de quien duda de la consistencia real de la posmodernidad misma; de este modo, se leen de forma simultánea —y casi fortuita— como sinónimos de posmodernidad, conceptos como «modernidad tardía», «modernidad líquida», «alta modernidad», «metamodernidad», «hipermodernidad» y «supermodernidad», «neomodernidad», entre otros. El problema de la posmodernidad radica, pues, como señala David Harvey, en su propia definición:

> Nadie se pone de acuerdo acerca de qué se entiende por este término, excepto, quizás, en que el «posmodernismo» representa cierto tipo de

> reacción o distancia respecto del «modernismo». En la medida en que el significado del modernismo también es muy confuso, la reacción o distancia que se conoce como «posmodernismo» lo es doblemente **[18]**.

A juzgar por las palabras de Harvey, bien parece que el único lugar en el que se presenta cierto consenso teórico está en que la posmodernidad supone un desencuentro con la modernidad. Aunque no es este el lugar para entrar a valorar las distintas acepciones que de posmodernidad hay en circulación, ya que con este propósito perderíamos demasiado de vista nuestro objeto de estudio, creemos necesario delimitar lo que en estas páginas se entiende por posmodernidad y, una vez asentado el concepto, tratar de verificar nuestra hipótesis de que la moda literaria de la Guerra Civil en la actualidad es efectivamente un producto posmoderno.

De este modo, consideramos el posmodernismo, siguiendo la teoría del crítico estadounidense Fredric Jameson, como la lógica cultural del capitalismo avanzado. Jameson, por medio de sus análisis de crítica cultural, innovó la teoría de la posmodernidad al adscribir la lógica posmoderna a las transformaciones estructurales producidas con la constitución del capitalismo avanzado. Las tesis de Jameson —recogidas en una conferencia que pronunció en otoño de 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Arts y que pasarían a ser parte nuclear de su aplaudido ensayo «Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism», publicado en el número de primavera de 1984 de *New Left Review* — supusieron una auténtica revolución dentro de la teoría posmoderna, pues por primera vez se analizaba el fenómeno en sus concretas relaciones de producción. El acierto de Jameson es, como señala Perry Anderson, reconocer que «el anclaje de lo posmoderno» se encuentra «en las alteraciones objetivas del orden económico del propio capital» **[19]**, para a continuación refutar que la posmodernidad pueda ser únicamente entendida como una mera ruptura estética respecto a la modernidad. Jameson llega a la conclusión de que todos nuestros actos —también los culturales, por supuesto— se han integrado en la lógica del capital. La característica fundamental del capitalismo avanzado, a diferencia de otras fases del capitalismo que le precedieron, es que no hay espacio que escape del control del capital. El capital lo invade todo,

aparece en todos los reductos de la vida o, como afirma Perry Anderson parafraseando a Jameson, «la posmodernidad significa […] la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital» [20]. La posmodernidad, en este sentido, y como postulaba de forma acertada el título de la conferencia de Jameson, no es sino la lógica del capitalismo avanzado. La posmodernidad corresponde al movimiento histórico en que el capitalismo entra en una tercera fase —si aceptamos el esquema propuesto por Ernest Mandel en su ensayo *El capitalismo tardío* [21] que Jameson toma para la elaboración de su análisis— en la que el capital adquiere una total hegemonía y se presenta de forma homogénea y global.

Pero ¿cuál es la ideología que sustenta la representación del capitalismo avanzado en tanto que una nueva totalidad hegemónica, homogénea y global? No es otra que la que segrega la noción del «Fin de la Historia», esto es, la exteriorización de la matriz ideológica liberal que asume que el capitalismo avanzado y la democracia burguesa representan la culminación de un proceso en el que la Humanidad ha alcanzado su fase definitiva y, consiguientemente, ya no es posible ir más allá. De esta forma inicia Jameson la introducción de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*:

> Estos últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc., etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo [22].

Fue el politólogo estadounidense de origen japonés Francis Fukuyama con su artículo titulado «The End of History?», publicado en julio de 1989, en *National Interest*, y después reformulado en el libro *The End of History and the Last Man* en 1992, a quien se le debe atribuir el éxito de un sintagma que exterioriza de forma harto transparente la ideología posmoderna del capitalismo avanzado. La tesis central del texto de Fukuyama defiende que la Humanidad ha cruzado la línea de meta de su evolución histórica con la

consolidación de la democracia liberal, sistema político que representa, a su parecer, el estadio último de la evolución humana y que simboliza la idea universal de libertad[23]. El Estado del «Fin de la Historia» no puede ser sino liberal, pues según las convicciones ideológicas de Fukuyama las nociones universales de libertad y democracia son constitutivas al liberalismo y a su forma de gobierno[24]. El «Fin de la Historia» supone, consiguientemente, para Fukuyama, la consolidación de la democracia liberal como única aspiración coherente capaz de gobernar las diversas culturas y regiones del mundo[25]. Y, en su opinión, resulta difícil imaginar un mundo radicalmente mejor en valores que el que encarna el capitalismo avanzado, o un futuro que no sea esencialmente democrático ni capitalista (empleando estas dos categorías como si de sinónimos se tratara)[26]. Posteriormente añade con convicción que ningún otro sistema puede representar una mejora del orden presente que el capitalismo avanzado[27]. El «Fin de la Historia» supone, por consiguiente, la cúspide de un proceso que culmina con la realización de un sistema perfecto y cerrado en el que se han resuelto todas las contradicciones históricas y en el que no es posible ir más allá porque no se concibe una alternativa capaz de superar —o perfeccionar— el estado presente.

La tesis central de Fukuyama del «Fin de la Historia», en tanto que punto final de la evolución ideológica de la Humanidad, se articula a partir de la derrota de las alternativas al sistema capitalista liberal. El fascismo fue prácticamente derrotado tras el triunfo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, mientras que su otro enemigo, el comunismo, representado por la URSS, estaba empezado su proceso de descomposición en el momento en que Fukuyama redactaba las páginas que habían de componer su ensayo —sin duda «el gran cambio que inspiró esta versión del fin de la historia fue, por supuesto, el colapso del comunismo»[28]. En este sentido, y como dice con claridad Perry Anderson, «el fin de la historia no equivale a haber alcanzado un sistema perfecto, sino la eliminación de alternativas mejores»[29]. Como sostiene Perry Anderson en otro lugar, citando a Jameson, el triunfo universal del capital se debe a la pérdida de su antinomia:

> El triunfo universal del capital significa algo más que una simple

> derrota de todas las fuerzas que antaño se le opusieron, aunque sea también eso. Su sentido más profundo reside en la cancelación de las alternativas políticas. La modernidad toca a su fin, como observa Jameson, cuando pierde todo antónimo. La posibilidad de otros órdenes sociales era un horizonte esencial de la modernidad. Una vez se desvanece esa posibilidad, surge algo así como la posmodernidad **[30]** .

Y escribe el propio Jameson:

> … jamás en su historia ha disfrutado el capitalismo de más holgura y espacio de maniobras: todas las fuerzas amenazadoras que generó contra sí mismo en el pasado —movimientos laborales e insurgencias, partidos socialistas de masa, incluso los propios estados socialistas— hoy parecen completamente desorganizadas, si es que no se han neutralizado eficazmente, de alguna manera; por el momento, el capital global parece capaz de seguir su propia naturaleza e inclinaciones, sin las precauciones tradicionales **[31]** .

En efecto, el derrumbamiento de la Unión Soviética, como constatación del fracaso del denominado socialismo real, ofreció a Fukuyama y a la ideología liberal la convicción de que, sin una alternativa real que pusiera en duda las garantías del sistema capitalista, no podría existir ningún movimiento histórico capaz de desestabilizar el capitalismo y de cuestionar el discurso del «Fin de la Historia»:

> El colapso de la URSS y su extensión hacia Europa oriental es el fenómeno que imprime fuerza central al argumento de Fukuyama […]. La convicción de que no hay una alternativa económica viable para el mercado libre surge más bien del fracaso del comunismo soviético […]. Si se ha llegado al fin de la historia, es esencialmente porque finalizó la experiencia socialista. Gran parte de la atracción intuitiva que despierta el argumento de Fukuyama proviene, en efecto, de la sensación de que estamos presenciando una gigantesca conmoción histórica a todo lo ancho de lo que fue alguna vez el bloque soviético, conmoción que por primera vez en la historia no parece motivada por un nuevo principio, sino más bien moverse —como en un vasto sueño— hacia acontecimientos que se conocen incluso antes de que se produzcan **[32]** .

Pero el comunismo no fue únicamente derrotado con la caída

del campo socialista y el fin de la Guerra Fría: el «Fin de la Historia» supone a su vez la aniquilación del proletariado —queremos decir: un proletariado con conciencia de clase y organizado políticamente — en el interior del propio bloque capitalista. A ello contribuyeron las políticas neoliberales que tras la crisis de 1973 se pusieron en práctica con el ascenso de la derecha parlamentaria, encabezada por Ronald Reagan y Margaret Thatcher, en Estados Unidos y en Gran Bretaña, respectivamente, en la década de los ochenta. En este sentido, David Harvey se atreve a establecer una conexión no casual entre la irrupción posmodernista y el ascenso al poder de la derecha neoliberal y su consiguiente deconstrucción de las instituciones tradicionales del movimiento obrero, como son los sindicatos y los partidos políticos[33]. De la siguiente forma lo expone Perry Anderson:

> Durante los años ochenta, una derecha victoriosa pasó a la ofensiva. En el mundo anglosajón, los gobiernos de Reagan y Thatcher, tras aplastar al movimiento obrero, procedieron a reducir la regulación y la redistribución. La privatización del sector público, los recortes de gastos sociales y unos altos niveles de desempleo se difundieron desde Gran Bretaña al continente, creando unas nuevas pautas de desarrollo neoliberal que finalmente fueron puestas en práctica por los partidos de izquierda no menos que por los de la derecha[34].

La destrucción del proletariado revolucionario, a partir del debilitamiento de sus instituciones, desmoviliza a la clase obrera, la sume en una desorganización sin precedentes hasta llegar al punto de que la Internacional Socialista, a finales de la década de los ochenta, llega a abandonar «en gran medida lo que fue la misión de la socialdemocracia occidental europea durante la posguerra, el Estado del bienestar basado en el pleno empleo y la prestación universal»[35].

Una vez aniquilada la antinomia, la posmodernidad constituye, como dice Jameson, «la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido»[36]. En efecto, la posmodernidad representa el momento histórico en que el capital se totaliza, lo invade todo, satura cada uno de los poros de la sociedad. Pero para que ello se produzca es necesario haber aniquilado, previamente, toda antinomia, tanto dentro como fuera del bloque capitalista. A partir

de la lógica de la aniquilación de la antonimia, nuestra tesis defiende que la posmodernidad se inaugura con la caída del muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989 y con la consiguiente desintegración del campo socialista como símbolo de la derrota de la última antinomia que impedía la constitución del capitalismo a escala global. Solamente con el fin de la Unión Soviética resulta posible la totalización del capital y, por consiguiente, la consolidación del capitalismo avanzado y de su lógica cultural posmoderna a nivel mundial.

No se trata, sin embargo, de establecer un mecanicismo según el cual la caída del muro implica, necesariamente, una inmediata transformación epistemológica y estructural a lo largo del planeta. La caída del muro y el fin del socialismo real no son la causa que desencadena tal transformación; más bien hay que interpretar que este hecho histórico —la caída del muro— es también un síntoma de la transformación estructural que en las últimas décadas se estaba produciendo. La caída del muro no es sino el último factor que constata el movimiento histórico, el cambio de modelo productivo a escala mundial. De hecho, antes de la caída del muro se empezaron a diagnosticar los primeros síntomas de la posmodernidad: de hecho, una parte importante de la bibliografía sobre teoría y crítica de la posmodernidad fue publicada anteriormente a la caída del muro. Pero, como señala Anderson, la posmodernidad ha funcionado como una noción *ex ante* [37]. Es necesario subrayar este hecho para no caer en un mecanicismo que nos alejaría de nuestro propósito materialista. No obstante, es preciso añadir que la consolidación de la posmodernidad, su realización en tanto que sistema político, económico y social a escala global, como construcción del mercado-mundo, no se produce —por su propia definición— hasta el fin de la antinomia. Toni Negri en un artículo titulado precisamente «Postmoderno», y publicado en 1986, hablaba de la posmodernidad como acontecimiento que, aunque se habían empezado a intuir sus características e incluso se había teorizado en abundancia sobre su consistencia, todavía estaba por llegar: «Una crisis ideal, filosófica, casi metafísica, está al acecho, y sostiene la crisis política» [38]. Por su lado, Perry Anderson anota que cuando Jameson estaba redactando, a principio de la década de los ochenta, su

Postmoderism, el capitalismo todavía no se había constituido como mercado-mundo o totalidad: «Cuando Jameson empezó a escribir sobre la posmodernidad a principios de los años ochenta, los regímenes de Reagan y Thatcher estaban dando ya el ejemplo en Occidente, la URSS estaba viendo la agonía del breznevismo, y en la mayor parte del Tercer Mundo la liberación nacional se había convertido en un recuerdo medio olvidado. Pero el triunfo del capitalismo a escala mundial estaba aún por venir. Incluso cuando terminó de escribir *Postmodernism*, en el umbral de los años noventa, el Estado soviético seguía existiendo nominalmente»[39]. La descomposición del bloque socialista, entre 1989 y 1991, fue un síntoma —el último síntoma— del movimiento histórico que se estaba gestando desde la década de los años setenta. No obstante, como sostenemos aquí, habría que esperar hasta la supresión de la última antinomia para poder hablar, en un sentido estricto, de posmodernidad, como lógica cultural del capitalismo avanzado.

Con el «Fin de la Historia» encuentra su inicio la posmodernidad. Por este motivo, hemos considerado adecuado, a la hora de confeccionar nuestro *corpus* de novelas sobre la Guerra Civil, establecer la apertura en la fecha de 1989 y no de otras comúnmente aceptadas y tal vez en mayor consonancia con la situación coyuntural española, como son 1975 y 1982. Aunque en todo momento hemos sido conscientes de que una acotación cronológica resulta siempre problemática debido a su carácter restrictivo, ha sido necesario delimitar temporalmente el *corpus* para no hacer de nuestra investigación un objeto inabarcable. Como de forma acertada decía Pierre Vilar al referirse a un movimiento histórico de características bien distintas al que aquí nos ocupa, «la transición no es un paso»[40], dando a entender que el establecimiento de una fecha o de un hecho coyuntural como punto de inflexión histórica supone siempre cometer un acto de reduccionismo de los procesos históricos. Porque en la transición entre un sistema de explotación en decadencia y un modelo productivo incipiente coexisten, durante un largo periodo, elementos residuales y emergentes[41], hasta que uno de estos elementos en pugna logre resolver la contradicción, aniquilando al otro y constituyéndose como dominante. Y la coexistencia es larga. Asumir esta teoría invalida de inmediato, o en cualquier caso

dificulta, todo intento de categorización de la Historia —también de la Historia de la literatura— en bloques cronológicos bien delimitados. También, como es obvio, dificulta nuestro intento de iniciar la posmodernidad y la literatura de la posmodernidad en una fecha concreta, ya que será posible localizar rasgos de posmodernidad emergente en novelas producidas antes del corte propuesto, y asimismo novelas que han sido escritas una vez cruzado el umbral cronológico de 1989 que seguirán arrastrando los residuos de un tiempo anterior. Nuestro campo de estudio es paradigmático en este sentido; obsérvese, por ejemplo, el hecho de que novelas de temática guerracivilista como *Luna de lobos* de Julio Llamazares (Seix Barral, 1985) o *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina (Seix Barral, 1986) quedan excluidas de nuestro *corpus* por haber sido escritas y publicadas antes del corte cronológico establecido y, sin embargo, guardan mayor similitud en lo estético y lo ideológico con el grueso de las novelas que forman nuestro *corpus* que otras que, a pesar de aparecer en él, reproducen un discurso más próximo al proyecto de la modernidad que al de la posmodernidad. Es el caso, por ejemplo, de autores como Francisco Umbral o Camilo José Cela cuya literatura permanece anclada en el discurso de la modernidad. No obstante, y asumiendo riesgos, hemos preferido optar por establecer un corte cronológico —aunque con ello se excluyan novelas que por sus características deberían entrar a formar parte del corpus— y ofrecer un panorama más heterogéneo.

Es un lugar común de la crítica cultural española considerar que el inicio de la posmodernidad en España se produce tras la muerte del dictador Francisco Franco[42]. Esta consideración, que reproduce de forma inconsciente la asociación —y acaso la falacia — democracia/capitalismo, incurre en el error de relacionar de forma en exceso mecanicista el fin del franquismo con la irrupción del capitalismo en España y, del mismo modo, de considerar que la implantación definitiva del capitalismo supone, a su vez, su acceso a la posmodernidad. La consolidación del capitalismo en España no puede —ni debe— interpretarse como la consecuencia mecánica y directa de la muerte de Franco, pues esto no supondría sino la reducción de la Historia a un efecto de individualidad. Hay que tener en cuenta que todo movimiento histórico es siempre

estructural y que, por lo tanto, las estructuras preceden a los hitos. Sin la transformación previa de las estructuras, la muerte del dictador no hubiera supuesto ningún cambio; al contrario, el régimen hubiera permanecido, en forma y fondo, inmutable y no se hubiera producido la celebrada Transición democrática. Pero las estructuras, las que en su lógica interna hicieron factible el cambio, se habían transformado ya en la década de los sesenta, con la incorporación de España al bloque capitalista occidental y la aplicación de las medidas dictadas por la OCDE y del FMI que producen el «desarrollismo» económico español. Un análisis exhaustivo de la infraestructura económica española de los años sesenta —tarea imposible de realizar en estas páginas— nos permitiría diagnosticar los síntomas de cambio que se estaban gestando en España como indicio del proceso de desarrollo del capitalismo [43]. No obstante, el capitalismo se encontraba en una de sus fases intermedias y no se podía hablar todavía, debido a la coyuntura histórica global, de capitalismo avanzado o posmoderno, sino de una forma de capitalismo de consumo, en el marco de los países subdesarrollados, inscrito en la lógica consumista del régimen fordista, que recibe el *stock*/excedente productivo de los potencias capitalistas desarrolladas. El capitalismo no espera para desarrollarse en España a que el dictador muera, pero tampoco es de recibo sostener que tras su muerte se constituya, de forma directa e inmediata, el capitalismo en su fase más avanzada. La incorporación de España a la lógica del mercado-mundo que se pone en práctica con el capitalismo avanzado no se produce con el fin de la dictadura por la sencilla razón de que el mercado-mundo no estaba plenamente constituido todavía. Será en la década de los ochenta cuando la estructura económica empiece a ofrecer síntomas de cambio en términos de liberalización y capitalización de mercado.

Por ello acaso resulte más acertado establecer como fecha de arranque de la posmodernidad española, si nos atenemos a la coyuntura propiamente nacional, el año 1982, como así lo propone José Antonio Fortes en su ensayo *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*. Los rasgos constitutivos de la posmodernidad, en efecto, empiezan

a localizarse a partir del ascenso al poder del PSOE tras ganar las elecciones de 1982. En primer lugar, y así lo señala Fortes, se inicia el proceso de despolitización y desideologización de toda y cada una de las estructuras de la sociedad. La no-ideología —o *aideologismo*, como así lo denomina José Antonio Fortes— hegemonizó la sociedad toda e incluso el proceso de despolitización alcanzó a la política misma, como señala acertadamente Teresa M. Vilarós en su crítica cultural de la transición titulada *El mono del desencanto*:

> … dentro de la arena política el fenómeno de rechazo a las grandes metanarrativas queda representando con la renuncia del partido socialista —PSOE— a autorepresentarse como partido revolucionario o incluso como partido marxista. A fines de 1979, el PSOE se declara «no ideológico» y gana con espectacular mayoría las elecciones de 1982 **[44]**.

Observamos cómo a la desideologización de la sociedad contribuye sobremanera el propio Partido Socialista, liderado a la sazón por Felipe González, con el abandono del marxismo en su XXVIII Congreso. Del mismo modo, José Antonio Fortes señala en su ensayo que es a partir de 1982 cuando se pueden localizar en España los rasgos que definen la lógica del capitalismo avanzado a escala mundial, como la señalada desarticulación del movimiento obrero **[45]** o la invasión, por parte del capital, de todo reducto de la sociedad, incluida la cultura **[46]**.

Existe, sin embargo, un sector de la crítica cultural española que tiende a adelantar excesivamente el inicio de la posmodernidad. Nos estamos refiriendo, en concreto, a Gonzalo Navajas y a su ya clásico ensayo *Teoría y práctica de la novela posmoderna* **[47]**. Navajas sostenía allí que «la característica más comprensiva del posmodernismo es su oposición al sistema analítico-referencial» según la cual el «modelo ideal, del texto posmodernista debería ser impermeable a la clausura estática que acompaña a la razón analítica» **[48]**. De este modo, Navajas considera que el arranque de la estética posmoderna española se inicia en 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Navajas incluye en su *corpus* posmoderno la producción literaria de Juan y

Luis Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaite, Gonzalo Torrente y Esther Tusquets. La tesis central de Navajas describe el período posmoderno en tanto que ruptura con

> … la unidimensionalidad ideológica y formal de la novela, afectada todavía por las premisas universalizantes de la modernidad y el modernismo europeo, y se sustituye de manera progresiva por la disgregación temática y formal del posmodernismo. Algunas novelas de Juan Goytisolo como *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*; Carmen Martín Gaite (*Retahílas, El cuarto de atrás*); Fernández Santos (*Extramuros*); Luis Goytisolo (*La cólera de Aquiles*) son ejemplos **[49]**.

No obstante, la posmodernidad de Navajas no disfruta de una larga continuidad, ya que como sostiene al inicio de su ensayo *Más allá de la posmodernidad*, la época posmoderna ha quedado superada en los años noventa:

> Mi trabajo tiene como tesis inicial el que nos hallamos en un momento diferente que se aparta progresivamente de la configuración posmoderna. Se propone delimitar y caracterizar el nuevo modelo estético y filosófico como punto central en la praxis crítica de la ficción española actual **[50]**.

De este modo, y según las conclusiones de Gonzalo Navajas, a la época posmoderna le seguiría la neomodernidad, entendida como el

> … último período que se abre en la actualidad y que denomino neomoderno en el que se reconsideran los principios de la posmodernidad y se abren nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos. Las novelas de Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas y Adelaida García Morales y el cine de Pedro Almodóvar serían principalmente representativos del momento, pero las características típicas de esta fase se hallan ya en algunas obras del período posmoderno. Este hecho pone de relieve que la última fase se delimita por reacción a la anterior y participa todavía de modo explícito o inconsciente de varios de sus rasgos **[51]**.

Los nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos a los que Gonzalo Navajas hace referencia en su análisis de la nueva estética de la novela y el cine españoles serán sin duda de gran utilidad para

el estudio de la literatura española actual. Consideramos, además, un gran acierto por parte de Navajas la separación que establece entre los narradores de la última fase —los que se atreve a denominar *neomodernos*— y los narradores de la fase anterior. La distinción entre un grupo y otro constituye una innovación teórica de Gonzalo Navajas que, a diferencia de sus colegas, acierta al no situar en las mismas coordenadas estéticas e ideológicas a los autores del posfranquismo y a los que escriben en las últimas décadas del siglo XX. No obstante creemos también que resulta del todo innecesario poner en circulación más terminología que poco o nada puede aportar al análisis de la realidad literaria. No es preciso inventar una nueva noción como neomodernidad para explicar la existencia de dos fenómenos literarios distintos; basta con poner las cosas en su sitio. La raíz del problema está en el uso, desafortunado en nuestra opinión, *ex ante* de la noción de posmodernidad. Es del todo evidente que si el término posmodernidad empieza a emplearse de forma poco estricta para hacer referencia a la novela experimental de los años sesenta, inaugurada por Martín Santos, resultará imprescindible la invención de una terminología distinta para hablar de la novela de la década de los noventa. La solución no pasa, sin embargo, por inventar un nuevo concepto que deje patente la diferencia estética entre una y otra novela, sino de nombrar de forma acertada a la primera y no señalarla con un nombre de cuya realidad es del todo ajena. Por lo tanto, desechamos la terminología propuesta por Navajas —aunque no la totalidad de su planteamiento— y asimismo consideramos inaceptable adelantar el inicio de la posmodernidad, desde un acercamiento excesivamente esteticista, para definir la novela experimental de la década de los sesenta.

Rechazando por completo como inicio de la posmodernidad las fechas de 1962 y 1975, y sin descartar radicalmente la de 1982 que propone José Antonio Fortes, consideramos, por las razones expuestas arriba, más pertinente señalar la fecha de 1989 como marca del inicio de la posmodernidad, debido a que solo a partir del hito histórico registrado en tal año será posible hablar, de forma hegemónica y global, de capitalismo en tanto que sistema-mundo. La posmodernidad, como resultado de la lógica cultural del capitalismo avanzado, encontrará en 1989 la fecha en que se puede

desarrollar plenamente. Si nuestro propósito es analizar la moda literaria de la Guerra Civil producida en la actualidad en tanto que *efecto* de la posmodernidad, nuestro *corpus* no puede sino encontrar su arranque en la fecha de 1989.

III

LA GUERRA CIVIL O UNA FORMA DE MIRAR HACIA OTRO LADO

En esta coyuntura, dominada por la lógica cultural de la posmodernidad, entendida como el resultado de las relaciones productivas del capitalismo avanzado, se inscribe la actual moda literaria sobre la Guerra Civil. Desde que en 1989 Francis Fukuyama advirtiera que nos encontrábamos en el «Fin de la Historia», la ideología del capitalismo avanzado ha producido y legitimado una concepción del mundo acabado y perfecto, sin conflicto y sin contradicciones.

La literatura española actual ha interiorizado el discurso hegemónico —y así lo reproduce y lo legitima en sus textos— y el resultado ha sido la producción de discursos literarios en los que toda forma de conflicto ha quedado eludida o invisibilizada. En la literatura actual, las contradicciones ideológicas de nuestra época se enuncian bajo la forma de *solución imaginaria*, es decir, las contradicciones *radicales* se desplazan sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables por la ideología dominante[52]. De este modo, la huella de lo político y lo social se borra del texto a favor de otros discursos que la ideología asume y los conflictos que la novela expresa se resuelven a través de una lectura de corte intimista, psicologista o moral[53]. En este contexto, la vuelta al pasado constituye una nueva exteriorización de la misma ideología: porque cuando los autores han asumido que vivimos en un mundo sin conflicto, no pueden sino preguntarse: ¿con qué material se construyen las novelas? Porque sin conflicto no es posible la novela, si aceptamos la definición de la misma que

propuso Bajtin en su clásico ensayo *Teoría y estética de la novela*. Es en su capítulo central, titulado «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)»[54], donde Bajtin nos describe la novela según su carácter imperfecto, abierto, su proyección de futuro y la presencia de un héroe problemático, en oposición al universo cerrado y perfecto que representa la epopeya clásica. La cuestión es que si nuestro presente —tal y como lo define la ideología dominante— es cerrado y perfecto, se sitúa en el «Fin de la Historia», ¿cómo es posible la novela? O en otras palabras: ¿acaso vivimos tiempos no aptos para la novela? Bien lo parece, según los postulados de la ideología dominante. Por ello, nuestros autores, que han asumido la lógica del capitalismo avanzado, se ven obligados a acudir a un tiempo histórico problemático, imperfecto y todavía abierto. Los años de la Guerra Civil española son, en este sentido, idóneos para su propósito. Nuestros novelistas necesitan echar una mirada al pasado, a un pasado convulso y conflictivo, para poder armar una trama novelesca.

La prueba de ello se localiza en las palabras que Almudena Grandes incluye en la «Nota de la autora» que, a modo de epílogo, cierra su *Inés y la alegría* (Tusquets, 2010). Allí la novelista afirma escribir sobre los «momentos significativos de la resistencia antifranquista» con el convencimiento de que sin esos «casi cuarenta años de lucha ininterrumpida […] nunca habría llegado a ser posible la España aburrida y democrática, desde la que yo puedo permitirme el lujo de evocarla»[55]. Resulta interesante comprobar de qué forma tan transparente se exterioriza el *inconsciente ideológico*[56] en apenas unas líneas. En ellas, la autora de *Inés y la alegría* se coloca en una situación de privilegio respecto al pasado por medio del sintagma «lujo de evocarla» en relación con la definición que ofrece de su presente y de su «España, aburrida y democrática». Con la utilización de estos dos adjetivos —aburrida y democrática— Grandes se está situando de lleno en el núcleo de la ideología del capitalismo avanzado que concibe nuestro universo político y social como perfecto y cerrado, carente de conflicto. Una vez la autora ha interiorizado y asumido el carácter *aconflictivo* de nuestro presente, se puede permitir el lujo de no hablar de su tiempo histórico —un presente en el que no pasa nada— para mirar hacia un tiempo pasado donde todavía reside la acción, el conflicto,

un futuro todavía por construir y, en definitiva, la posibilidad de escribir una novela.

Llegados a este punto es necesario traer a colación las palabras que Etienne Balibar y Pierre Macherey escribieron en 1974: «El mandamiento primero de la ideología literaria es: "Hablaré de *todas* las formas de lucha de clases *salvo* de aquella que te determina inmediatamente"» [57]. Y esto es de lo que nos está hablando el inconsciente ideológico de Almudena Grandes, no solo en estas líneas, sino en la totalidad de su novela; pero no solo a través de ella habla la ideología, sino también del grueso de novelistas que conforman nuestro *corpus* literario sobre la Guerra Civil. Al evocar un pasado conflictivo, como es el caso del de la Guerra Civil española, se pone en funcionamiento el mecanismo ideológico que desplaza la posibilidad de concebir nuestro presente como asimismo conflictivo. El lector, al observar los conflictos del pasado que se describen en nuestra literatura sobre la Guerra Civil, podrá inferir —por oposición a lo narrado y por medio de una falsa conciencia— que vive en un tiempo sin conflicto, pero no porque en su presente no exista el conflicto, sino porque permanece invisibilizado, oculto, por la propia ideología dominante y por uno de sus aparatos privilegiados de reproducción ideológica: la literatura. En síntesis, y en palabras del escritor y crítico Matías Escalera Cordero, se trata de lo que sigue:

> Se nos tima porque se utiliza el pasado novelado como excusa para huir del «presente novelable»; porque se rehúye y se evita la realidad en la que de verdad vivimos y que de verdad nos afecta, porque nos quema —y acaba abrasándonos—; porque en ella —claro— con cada postura —con cada verdadero «acto literario»— nos comprometemos… Escribir sobre los asesinos y las víctimas del pasado, nos evita escribir sobre los asesinos y las víctimas de hoy [58].

Pero no es necesario emitir referencias paratextuales, como se ha hecho al sacar a colación el epílogo de *Inés y la alegría* de Almudena Grandes, para comprobar que, en efecto, la reconstrucción del pasado que se lleva a cabo en la novela española actual supone a su vez una invisibilización de los conflictos presentes. En un número importante de novelas que integran

nuestro *corpus*, pasado y presente conviven por medio del recurso literario de la *analepsis* narrativa, donde la trama se inicia en el presente, siempre aburrido y democrático, que diría Grandes, y desde el cual se narran ciertos episodios del conflictivo y convulso pasado de la Guerra Civil. Este recurso estético funciona en estas novelas como un mecanismo que, de forma muy transparente, deja al descubierto la ideología y la complicidad con la que nos relacionamos con nuestro pasado. Las novelas que se sirven de este recurso literario repiten un patrón similar o prácticamente idéntico: un personaje, ubicado en el presente, que puede ser un novelista, un periodista o simplemente el nieto de un represaliado, de pronto descubre un episodio turbio del pasado, concretamente de la Guerra Civil española, y ante lo enigmático del descubrimiento se dispone a indagar sobre ello. A propósito de este aspecto Celia Fernández Prieto ha escrito:

> La búsqueda desborda siempre el objetivo inicial porque abre detalles inesperados, sugiere otros enigmas, incita la curiosidad y a menudo acaba obsesionando al investigador. Toda indagación del pasado surge desde una angustia del presente y tiene algo de viaje iniciático, de aventura epistemológica y de prueba psicológica y moral. Más aún cuando lo que se busca tiene que ver con un pasado extraño y sombrío, aún habitado por fantasmas, por muertos sin enterrar **[59]**.

La vuelta al pasado deriva, en una parte importante de las novelas, de una causa fortuita y nunca buscada de forma racional o intencionada por los protagonistas de las novelas. No se acude al pasado con el propósito de reparar el presente, precisamente porque no se visibiliza la necesidad de mejorar nada ni de establecer una ruptura en el *continuum* histórico: el discurso del «Fin de la Historia» no deja resquicios para transformaciones de ningún tipo y, además, su representación del mundo, perfecta y cerrada, aniquila toda posibilidad de dinamitar el presente. Del mismo modo, los personajes que vuelven los ojos al pasado, para descubrir algún misterio oculto en él, se encuentran en una posición social acomodada o, por el contrario, en un estado de frustración que en ningún caso se atribuye a las propias deficiencias de la sociedad capitalista, sino a su falta de virtud o talento (reproduciendo, de este modo, el *ideologema* liberal de que toda problemática se

localiza en el interior del sujeto). De esto último es un ejemplo claro el personaje de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001): un novelista frustrado cuyo primer libro fue acogido con notoria indiferencia por parte del público y la crítica, encuentra en un episodio de la Guerra Civil la posibilidad de resarcirse como novelista. La Guerra Civil le proporciona al protagonista de *Soldados de Salamina* —como a tantos personajes/autores de novelas de esta temática— la posibilidad de ganar la batalla contra la página en blanco, de superar su crisis creativa y de reconciliarse con el oficio de escritor. Parecido es el caso del protagonista de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (Alfaguara, 2006), un impertinente profesor de secundaria y director de instituto —que desprecia tanto su cargo de burócrata como la mediocridad académica con la que convive en distintos congresos científicos en los que participa— a quien el pasado conflictivo de España, formalizado en una novela que encuentra por casualidad, le confiere la posibilidad de escapar de su gris y anodina realidad e inmiscuirse en un mundo todavía abierto; o el protagonista de *Dime quién soy* de Julia Navarro
(Plaza & Janés,
2010), un periodista sin éxito en la profesión debido a que su carácter librepensador, que lo mismo le lleva a asumir posturas críticas con la izquierda que con la derecha, lo que constituye, en su opinión, un claro escollo para el ejercicio del periodismo, termina por reconciliarse con la investigación periodística gracias a la indagación que realiza sobre una mujer que participó plenamente en la Guerra Civil española. Se trata de personajes que sienten en un primer momento cierta indiferencia hacia la memoria y hacia el pasado histórico, pero terminan acudiendo a él, de forma más o menos apasionada, cuando descubren que la historia que tienen entre manos les puede aportar una trama atractiva en su proceso de creación literaria. La memoria no repara el presente, solamente sus frustraciones individuales.

Otros personajes, como decíamos, acuden al pasado desde una posición acomodada, desde la que queda excluida toda tentativa de cambiar el rumbo de la Historia. Un caso paradigmático en este sentido es *El corazón helado* de Almudena Grandes (Tusquets, 2007), una novela protagonizada por Álvaro Carrión, hijo de un

falangista que creció en el exclusivo barrio de La Moraleja y que, en el tiempo de la enunciación, es profesor de Física en la Universidad Autónoma de Madrid. Su contrapunto femenino se llama Raquel Fernández, es hija de exiliados republicanos y busca la reparación material de las víctimas (la recuperación de un piso en Madrid, expropiado por el falangista Julio Carrión, padre de Álvaro, durante la posguerra), aprovechando el acceso a datos que le facilita su puesto de trabajo en una Caja de Ahorros. Por lo demás, el interés de Álvaro Carrión por la Guerra Civil le llega por casualidad (la presencia, en el entierro de su padre, de una mujer desconocida —que resultará ser Raquel Fernández— que desencadena toda la trama, y la aparición de una carta de su abuela entre los papeles del fallecido) y nunca es fruto del interés del propio personaje por conocer su pasado. Por su parte, para Raquel Fernández el pasado solamente sirve para restablecer un abstracto ideal de justicia —además de sus propiedades—, pero en ningún momento la recuperación de la memoria de los vencidos pretende cuestionar una clase dominante cuya posición social y riqueza fue labrada ilegítimamente en los años del franquismo. Aunque la novela anuncia y acaso denuncia la acumulación de capital que se produjo durante la dictadura franquista, no cuestiona a clase social alguna porque se considera un hecho perteneciente al pasado y no es oportuno que la justicia caiga sobre las espaldas de quienes nada tuvieron que ver con aquel turbio suceso del pasado —los herederos del falangista, entre los que se cuenta Álvaro Carrión—. Solamente se reivindica el conocimiento del pasado como la única vía existente para cerrar las heridas de la Guerra Civil que perviven todavía en la sociedad española; solamente por medio del conocimiento del pasado —se propone en la novela— se puede poner fin a los rencores históricos que persisten en España y únicamente cuando se hayan reconocido las víctimas y sus verdugos será posible que se produzca la tan ansiada reconciliación nacional. Pero en ningún momento se busca interrumpir el *continuum* histórico que favorece la persistencia en el poder de una clase dominante cuya dominación se labró sobre la explotación y la expropiación de los vencidos. El conocimiento de la Guerra Civil, lejos de funcionar como un instrumento de lucha y de intervención política, ha de servir, parece decirnos *El corazón helado*, para que el pasado deje de intervenir

en el presente. Su conocimiento persigue que los españoles, por fin, puedan convivir en paz y que los debates políticos del presente no vuelvan a verse salpicados por los fantasmas del pasado. Curiosa manera de reivindicar el pasado y la memoria histórica.

En esta misma línea se encuentra la novela de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco* (Planeta, 1991). La novela está protagonizada por Nadia y Manuel, dos intérpretes simultáneos que, tras una serie de esporádicos encuentros sexuales en Nueva York, descubren, desde su presente apacible, que provienen del mismo pueblo andaluz —la imaginaria Mágina—; y, aprovechando los paréntesis que se conceden durante las noches de delirio y pasión, van rememorando y reconstruyendo su historia personal y colectiva, haciendo hincapié en el episodio de la Guerra Civil en el cual el comandante Galaz, padre de Nadia, se enfrentó a las tropas franquistas alzadas en Mágina. Un conocimiento del pasado que si bien contribuye a comprender quiénes son realmente los personajes y les permite constituir su identidad en un sentido completo, no cambia en esencia la relación vivida de los personajes con su pasado y mucho menos modifica en grado alguno su relación con «la España amable y vivible de 1991» **[60]**. Cuando la novela termina, el presente sigue como estaba y los dos cuerpos siguen amándose entrelazados en las sábanas de una habitación de hotel. En este sentido, como escribe Gero Arnscheidt, «el autor traza una línea divisoria entre un pasado gris y un presente que a pesar de los problemas sociales […] está descrito con un tono conformista» **[61]**. El conocimiento del pasado no sirve para cuestionar el presente, como si lo ocurrido durante la Guerra Civil nada tuviera que ver con el tiempo que ahora habitan.

El presente, en las novelas actuales sobre la Guerra Civil española, es un lugar tranquilo donde el conflicto aparece invisibilizado. Pero hay algo más. Porque en esta vuelta al pasado, que se produce en la última hora de la novela española, subyace, desde una perspectiva que podemos designar neorromántica, una visión nostálgica del pasado, una sensación de pérdida de un tiempo en el que todavía todo era posible. En referencia a una coyuntura muy distinta a la nuestra, Juan Carlos Rodríguez analiza la irrupción del folletín histórico del romanticismo a través de la noción de pérdida y nostalgia, de un modo que bien puede aplicarse

a nuestro objeto de estudio:

> La novela histórica como género medievalista subraya siempre sin duda esta sensación de pérdida, esta nostalgia de quien no encuentra su sitio […], una nostalgia hacia un tiempo perdido, el tiempo de los romances y de los ideales, frente a la prosa cotidiana de la vida que se vivía fuera de la lectura **[62]**.

Aprovéchese lo dicho para el análisis de la novela sobre la Guerra Civil en la actualidad. Porque, en efecto, la Guerra Civil representa el retorno al lugar de los hechos heroicos y de los ideales frente al tiempo aburrido y democrático, prosaico, de nuestros tiempos posmodernos. Del mismo modo, Lukács en su ensayo *La novela histórica* hacía referencia constantemente al componente evasivo del folletín historicista. Pues bien, ¿esta vuelta al pasado que se produce en la última hora de la novela española no tiene igualmente un componente de evasión? ¿No supone una forma de mirar hacia otro lado? ¿No contribuye a la constitución de la idea de que nuestro presente, en contraste con el tiempo heroico aunque mísero, es aburrido pero feliz? Parece que sí. Por lo tanto, y siguiendo con la exposición de Juan Carlos Rodríguez, lo que funciona en el texto no es tanto la *evasión* como una *invasión* de la ideología dominante detectada en el proceso de lectura **[63]**: los textos reproducen y legitiman una visión del mundo en que este se presenta a sí mismo como cerrado y perfecto; la ideología nos *invade* por medio de una literatura de corte *evasiva*.

La percepción del pasado en la posmodernidad se formaliza, en efecto, por medio de la nostalgia. Fredric Jameson, en sus análisis sobre la posmodernidad, analiza los *efectos* ideológicos que produce la estética de la nostalgia y advierte que, en definitiva, su función no es otra que «empañar su contemporaneidad» **[64]**. La visión nostálgica del pasado, dice Jameson, confiere

> … a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de una liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo **[65]**.

La reconstrucción nostálgica del pasado impide al lector reconocerse en él y experimentar la Historia de un modo activo, debido a que, como quien se encuentra frente al espejo reluciente o al cristal empañado, le resulta imposible contemplar su propio rostro reflejado y aprehender la contemporaneidad del pasado histórico. Esto se produce debido a que al pasado, interferido por la nostalgia, se le ha arrebatado su propia historicidad. Por este motivo la novela histórica de la posmodernidad es una novela sin historicidad o, lo que es lo mismo, deshistorizada. El capitalismo avanzado, después del café descafeinado, la cerveza sin alcohol y el helado sin grasa, que diría Žižek **[66]**, nos presenta la novela histórica sin Historia.

La liquidación de la historicidad es el denominador común de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben y publican en la actualidad. Este proceso se lleva a cabo por medio de una reconstrucción de la Historia en que las *contradicciones radicales* del momento histórico que retratan se desplazan a favor de una lectura donde lo individual y lo humano ocupan la centralidad del discurso en detrimento de lo político y lo social. El conflicto se interpreta, en la narrativa actual sobre la Guerra Civil, por medio de categorías asumibles por la ideología dominante. No hay elementos de clase o políticos que expliquen el conflicto, solamente cuestiones individuales o, de un modo más abstracto, pertenecientes al «espíritu humano». La lógica neohumanista y la individualización de los conflictos, así como la reducción de la Guerra Civil a un enfrentamiento fratricida, como el intento de describir los hechos con equidistancia o el propósito desacreditar los paradigmas objetivistas, son los mecanismos que se ponen en funcionamiento —como vamos a mostrar en la tercera parte de este ensayo— para liquidar la historicidad de la Guerra Civil en las novelas. Pero no habrá más atentado contra la historicidad que la reproducción, en pleno siglo XXI, de los mitos de la cruzada de Franco en la novela española actual, que vamos a tratar de analizar en el capítulo siguiente.

SEGUNDA PARTE:

EL MITO DE LA CRUZADA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

I

LA REPÚBLICA, RÉGIMEN DE TERROR

En una parte importante de las novelas que conforman nuestro *corpus*, el periodo histórico comprendido entre 1931 y 1936 asume un enorme protagonismo y se literaturiza con el horizonte de la guerra siempre presente. En estas novelas, la República, cuya descripción se encamina a explicar los motivos que provocaron el estallido de la guerra, pierde su autonomía histórica y queda reducida a mero antecedente de la Guerra Civil española, adquiriendo un sentido teleológico. En muchos casos este horizonte sirve para mostrar una visión de la República dominada por el caos y el conflicto constante con el fin de legitimar —o al menos de explicar— el golpe de Estado que se produjo ulteriormente. Como si hubiera una relación inmediata de causa y efecto. Una novela como *La noche de los tiempos* (Seix Barral, 2009) de Antonio Muñoz Molina resulta a todas luces paradigmática en este sentido.

Sin embargo, hay que apuntar, antes de abordar el análisis crítico de la novela de Muñoz Molina, que hay otro modo de describir la República desde una sentido teleológico, no a la manera reaccionaria de, por ejemplo, *La noche de los tiempos*, sino desde una perspectiva progresista que asume y que pone en valor los logros de la política republicana, pero que sin embargo no logra desprenderse de la interpretación dominante que concibe que la República, su sentido histórico, solo puede entenderse o explicarse desde la Guerra Civil, desde su final. La descripción teleológica de la República que proyecta *La noche de los tiempos* difiere de otras, al mostrar la novela de Muñoz Molina que el estallido de la Guerra Civil no encuentra su causa en la reacción antirreformista de los

sectores más conservadores de la sociedad española, como así sucede, por ejemplo, en la novela de Josefina Aldecoa *Historia de una maestra* (Anagrama, 1990), sino que deriva del carácter potencialmente insurreccional de las «dos Españas» enfrentadas, como veremos más adelante.

En *Historia de una maestra* se describe, a partir de los sucesos biográficos de su protagonista, Gabriela López, el papel de la educación en la sociedad española desde los años veinte hasta el comienzo de la guerra. Tras dedicarse a la docencia en Guinea Ecuatorial, colonia a la sazón española, regresa la protagonista a la Península para ejercer su profesión de maestra en distintos pueblos del norte de España. La nostalgia por lo que ha dejado atrás, África y un amor, no es un obstáculo para echar raíces, casarse con el también maestro Ezequiel y engendrar junto a él una hija dada a luz el día en que se proclama la República. El hecho de que los dos protagonistas sean maestros no es una cuestión baladí en la novela, pues *Historia de una maestra* constituye un merecido homenaje a los esfuerzos y la dificultad que tuvieron que atravesar los docentes en sus intentos de construir, desde las instituciones pedagógicas, una sociedad más justa, democrática y libre. El grueso de la obra transcurre en los años republicanos para mostrar precisamente el papel fundamental que la educación y la enseñanza desempeñó en la construcción del proyecto cívico de la Segunda República. La novela finaliza con el estallido de la Guerra Civil, que supone asimismo el final de una de las más ambiciosas reformas propugnadas por una República que centró sus esfuerzos en convertir la cultura y la educación en los pilares básicos de la nueva sociedad. La detención y la muerte del maestro Ezequiel, al final de la novela, funciona, desde el punto de vista literario, como metáfora idónea para representar que el golpe de Estado militar, así como la Guerra Civil que le siguió de inmediato y la consiguiente dictadura instaurada tras la derrota republicana, truncó uno de los proyectos fundamentales de la República como fue la educación [67]. En este sentido, la República y la Guerra Civil se presentan como un único fenómeno, inseparable e indiscernible; y lejos de leerse cada episodio histórico como elementos autónomos, se interpretan en términos de causa y efecto, de antecedente y consecuencia.

Los conflictos que se describen en la novela de Aldecoa, todas

las tensiones que se producen entre «ellos» y «nosotros», como así son definidas las partes del conflicto en la novela, funcionan como elementos emergentes de un suceso que habrá de acontecer posteriormente y cuyo advenimiento parece anunciado, como si el futuro estuviera previamente escrito y la novela se encargara de señalar los síntomas de lo que habría de ocurrir inexorablemente. No se establece una lectura de la República en sí misma, sino que se presenta como antesala de la Guerra Civil española. La República pierde, en *Historia de una maestra*, su sustancialidad. De hecho, la estructura circular de la novela nos permite colegir que la interpretación que de la República se ofrece está encaminada en esta dirección. La República, en la novela de Josefina Aldecoa, se escribe desde su final. La República carece de sentido en sí misma y habrá de ser la Guerra Civil lo que terminará dotando de inteligibilidad a los años republicanos. No es casualidad que *Historia de una maestra* empiece en Oviedo, con su protagonista contemplando una boda en la Iglesia de San Juan el Real, el 16 de octubre de 1923; un hecho vacío de significado, acaecido en el pasado, que solo se hará inteligible tras el golpe del 18 de julio de 1939, cuando la protagonista recuerde, al contemplar una fotografía del general Franco al final de la novela, que aquel general no era sino el novio con el que se topó en aquel octubre de 1923.

Pero *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa no es un caso aislado. El modo de representar la República, arrancándole su sustancialidad, es común al grueso de las obras que se detienen a novelar el periodo republicano. Almudena Grandes, por citar otro ejemplo muy claro, propone una visión de la República lúdica, festiva y sobre todo moderna, cuya modernidad de costumbres provocará la reacción de los sectores más tradicionalistas de la sociedad española que habrá de conducir al país al estallido de la Guerra Civil. De nuevo, una relación causa/efecto, como si todo intento de modernización cargara con la responsabilidad de tener que sufrir un golpe de Estado. Su novela *Inés y la alegría* (Tusquets, 2010) cuenta, a través del personaje de Inés, su protagonista, la historia de la frustrada invasión de Arán por parte del ejército de la UNE (Unión Nacional Española) por medio de la denominada «Operación Reconquista» durante el mes de octubre de 1944. No obstante, y para ponernos en antecedentes no solo históricos sino

también concernientes a la personalidad y el carácter de la protagonista, la trama se inicia en los años de la República. Inés, hija de una familia acaudalada madrileña y hermana de uno de los líderes de Falange, empieza a frecuentar, fruto de su relación de amistad con su vecina Aurora, el Lyceum Club que, como se define en la misma novela, es «el club femenino más moderno de Europa» [68]. Y es allí donde Inés configura su imagen de la República. Para ella, la República son

> … mujeres que fumaban y conducían sus propios coches, los poetas guapos y rubios que besaban en la boca a escritoras rubias y guapísimas delante de todo el mundo, los poetas morenos que tocaban el piano, y los dramaturgos de éxito que se emocionaban jugando con unos niños rotos y tiñosos mientras contagiaban sus sonrisas a una cámara [69].

Se trata de una reconstrucción *pop* [70] de la República española. La República, que se describe a partir de elementos superficiales, se presenta como sinónimo de modernidad y belleza. La superficialidad con que se describe la República se comprueba cuando la belleza y la modernidad republicana se definen a través de sus mercancías. Avanzada la trama, Inés se encuentra en el pueblo de los Pirineos de Bosost, con el Ejército de la UNE, donde se encarga de la cocina en el campamento. En un pueblo vecino, al que se ha desplazado para adquirir los víveres necesarios, se compra un vestido a través del cual proyecta su imagen de la República perdida:

> … aquel vestido tan sugerente, tan favorecedor, tan pasado de moda, que no habría llamado la atención de nadie en otra época, cuando las mujeres podían ponerse guapas sin parecer indecentes, cuando resultar atractiva no estaba prohibido, cuando llevar un cuello tan original como aquel, con dos solapas pequeñitas que se cerraban con un botón casi en la garganta para enmarcar un escote redondo y ni siquiera muy profundo, no era pecado. Un vestido que, sin embargo, en el otoño de 1944 parecía un prodigio, un tesoro, un vicio escogido y clandestino [71].

Y a renglón seguido:

> No debería habérmelo comprado, me reproché mientras me lo ponía

> por encima para mirarme en el espejo y seguir regañándome, no debería haber cedido a aquella tentación, una frivolidad, una simpleza, pero tampoco podía dejarlo abandonado en su percha, porque aquella belleza de falda amplia, ondulante, mangas estrechas y cuerpo ceñido, era lo mismo que yo, un superviviente de la Segunda República Española [72].

Frente a la belleza republicana, se oponen las puntillas del mundo de su infancia:

> En aquella época [primavera de 1936], yo ya había empezado a pensar por mi cuenta, aunque eso aún no lo sabía nadie, quizá ni siquiera yo misma, en la inmejorable familia de gente de orden en la que había nacido. Mi infancia, plácida y confortable, almidonada como las sábanas de hilo entre las que dormía, transcurrió en un país de puntillas blancas, donde todo cuanto existía, mi ropa y la de mis muñecas, las cortinas de mi habitación y las de su casita, la colcha de mi cama, las colchas de sus cunas, mis pañuelos y hasta las repisas de mi cocina de juguete, estaba rematado con una monótona variedad de primorosas tiras de encaje. Cuando cumplí trece años, miré a mi alrededor y decidí que las puntillas no me gustaban [73].

Y también el peinado de su cuñada Adela, que permanece en la España de Franco, mientras que Inés vive en el exilio, representa lo antiguo y lo feo en contraposición de lo bello y lo moderno republicano:

> … aquel tupé tan exagerado, característico del peinado que se había puesto de moda entre las mujeres de los vencedores. “Arriba España”, llamaban a aquel enorme rulo de pelo que desafiaba a la gravedad, trepando varios centímetros sobre sí mismo, para despejar la frente y alargar la estatura de la interesada solo a costa de deformar su perfil, un precio que solo podían permitirse las auténticas bellezas [74].

Un peinado que, a su vez, representa el estancamiento que padece la España franquista:

> Ya nadie lleva esos peinados de los años treinta, nadie excepto ellas, que han elegido vivir en un paréntesis, un tiempo detenido y sin tupés, como si esos rollos de pelo, armados con algodón de rama, que se llevan en España, no fueran más que otra versión del enemigo [75].

El enemigo se define, como también se había definido a la modernidad republicana, por medio de un análisis superficial. La superficialidad de *Inés y la alegría* pretende proyectar una imagen de la República en la que sus tensiones históricas —asimismo políticas y sociales— se expresan por medio de la noción de modernidad y su contrario. La Guerra Civil que puso fin a la República derivó de un golpe antimodernista —se extrae de la lectura de la novela— que pretendía bloquear la modernización de España. Pero la modernidad republicana no se define en la novela en términos políticos, sino más bien en los términos *pop* arriba expresados —sugerentes vestidos, poetas guapos que besaban en la boca a mujeres rubias y asimismo guapas, etc.— donde la oposición belleza/fealdad desplaza el conflicto histórico objetivo.

No obstante, es preciso subrayar la diferencia radical que existe entre las novelas de Josefina Aldecoa y de Almudena Grandes con aquellas otras que reproducen la imagen de la República que construyó la mitología franquista. Tanto en *Historia de una maestra* como en *Inés y la alegría* lo que desencadena la guerra es la reacción de las fuerzas conservadoras de la sociedad española, incapaces de asimilar la política reformista y modernista republicana. Las novelas que reproducen el mito de la cruzada de Franco —por utilizar el título del célebre ensayo de Southworth— presentarán, por el contrario, la República en un estado de caos y de conflicto permanente que solamente un golpe de Estado puede remediar. Esta es la tesis que parece manejar Antonio Muñoz Molina en su novela *La noche de los tiempos*. La trama de la novela es sencilla: cuenta la historia de amor imposible entre la hispanista americana Judith Biely y su protagonista Ignacio Abel, un arquitecto de origen humilde —pero casado, mal, con la hija de un aristócrata español— que con el estallido de la Guerra Civil decide abandonar España y con ello renunciar a su proyecto de construcción de la madrileña Ciudad Universitaria. La trama transcurre entre los últimos meses de la República y el inicio de la Guerra Civil española. La novela de Antonio Muñoz Molina propone una visión de la República en la que esta se devora a sí misma, conduciendo la situación política y social del país hacia una inevitable guerra civil. Su reconstrucción histórica se basa en la teoría, o acaso el mito, de que las comúnmente denominadas «dos

Españas» —la España roja frente a la España fascista— destrozaron una «tercera» España intermedia, democrática y liberal, verdaderamente republicana, por medio del conflicto bélico nacional. Hay que señalar, sin embargo, para no caer en la trampa ideológica que nos tiende el novelista, que el mito de las «dos Españas» no es inocente ni neutral y que, como se encarga de recordar María Corredera González, fue «recuperado en la guerra como discurso del destino trágico de España, de enfrentamiento entre dos bandos, fue instrumentalizado por los sublevados para crear el mito de la España verdadera, auténtica, católica, contra la anti-España, una España que no era verdadera, sino extranjera, bárbara, laica y a la que había que erradicar»[76]. De mismo modo Santos Juliá había apuntado que «la metáfora de las dos Españas, vieja y joven, oficial y real, muerta y vital, se convirtió durante la guerra en la base de una nueva versión del gran relato de la historia de España como tragedia, no al modo liberal, la de una nación decaída que habría de levantarse cuando el pueblo recuperara su libertad, sino al modo metafísico y religioso, como destino inexorable de un enfrentamiento a muerte entre dos principios eternos y excluyentes»[77]. Sin embargo, a lo largo de su novela, Muñoz Molina ofrece una serie de episodios cuyo objetivo no es otro que establecer una igualación entre esas dos Españas que, situadas en el extremo, enterraron la única posibilidad que ha brindado la Historia de construir una España sobre los valores de progreso y racionalidad. El movimiento obrero por un lado y el fascismo por el otro, situados en el mismo nivel ideológico y moral, destruyeron, según el planteamiento de la novela, todo lo que se había logrado durante los años de reformas de la República burguesa y liberal.

Para desarrollar y afianzar su tesis, Muñoz Molina sitúa la acción narrativa en la capital republicana, dominada por una agitación social que hace tambalear los pilares que sostienen la estructura política de la República. En la ciudad, bajo el dominio de la barbarie, «poco a poco las pistolas se habían ido volviendo reales»[78], y por ello gran parte de los personajes que desfilan por la novela, salvo Ignacio Abel, llevan pistola, desde Eutimio, el capataz de las obras de la Facultad de Medicina, hasta el mismo Juan Negrín, conscientes de la situación de peligrosidad en la que

se encuentra el país. En Madrid los pistoleros, por medio de la imposición del caos, aplican su orden, marcan el *tempo* de la ciudad; incluido el ritmo de construcción de la Ciudad Universitaria, la cual se realiza a pesar de «los propagandistas apocalípticos de la huelga y de la revolución libertaria que se presentaban en los tajos blandiendo banderas rojas y negras y pistolas automáticas» **[79]**, como le advierte el capataz al arquitecto:

> —Los anarquistas, don Ignacio, un piquete de huelga. Han llegado en un coche, como en las películas, delante de la Facultad de Medicina, y se han liado a tiros con los obreros del turno de la mañana, llamándolos fascistas y traidores de la clase obrera. Pero les han respondido desde las ventanas unos muchachos de la milicia socialista que estaban de vigilancia **[80]** …

En las obras de la construcción de la Ciudad Universitaria se dan cita las tensiones sociales de los últimos meses de la República:

> … guardias armados que patrullaban los tajos para ahuyentar a las cuadrillas de obreros en paro que los asaltaban para ponerse a trabajar sin que nadie los hubiera llamado o para volcar o incendiar las máquinas que al reducir los jornales necesarios los condenaban al hambre. Primitivos y milenaristas, igual que ellos, alucinados ahora no por la esperanza del Fin de los tiempos sino del comunismo libertario **[81]**.

La República que describe *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina es sinónimo de caos y de conflicto permanente.

Esta no es la República en la que cree el protagonista Ignacio Abel y acaso tampoco su autor. La República en la que cree el protagonista es una República fundada sobre los valores ilustrados de progreso y racionalidad, como se infiere del siguiente diagnóstico que de la situación realiza en una conversación que entabla con Juan Negrín en un punto avanzado de la novela:

> Necesitan estar mejor alimentados. Necesitan mejor calzado, tomar más leche de niños para que no se les caigan los dientes. Necesitan tener más higiene y no traer tantos hijos al mundo. Necesitan buenas escuelas y trabajos pagados decentemente, y a ser posible calefacción en invierno. ¿Sería tan difícil de conseguir una organización racional del país que facilitara todo esto? Una vez que todo el mundo coma a

> diario, y que haya electricidad y agua corriente saludable, digo yo que sería el momento de ponerse a discutir sobre la sociedad sin clases o sobre las glorias de la raza española […]. Fíjese que no hablo del socialismo, ni de la emancipación, ni del fin de la explotación del hombre por el hombre. Yo no hago profesiones de fe, y creo que usted tampoco **[82]**.

Y en otro lugar:

> La calidad de los dientes facilita la risa: se acuerda del dictamen de Negrín cuando observaba en Madrid las caras de la gente con sus ojos de médico, los signos tristes de la malnutrición y la falta de higiene. ¡Leche pasteurizada y aceite de hígado de bacalao iban a ser los remedios del atraso de España, calcio abundante para las dentaduras enfermas **[83]**!

Junto a la alimentación, resulta de igual modo fundamental el plan arquitectónico y urbanístico que solo existe en los bocetos de Ignacio Abel: «los bloques de viviendas sociales que ya existían en sus cuadernos de bocetos, ventanas amplias, terrazas, campos de deporte y parques infantiles, plazas con centros de asamblea y bibliotecas públicas» **[84]**. Para Abel, la arquitectura constituía el instrumento más adecuado para la transformación del mundo: «una vivienda racionalmente concebida, con agua corriente y cuarto de baño: no imaginaba formas más prácticas de mejorar el mundo» **[85]**. Sin embargo, el proyecto será imposible de realizar, como dice Negrín en otro lugar de la novela:

> … bastarán dos generaciones para mejorar la raza, y nada de eugenesia, ni de planes quinquenales. Reforma agraria y alimentación saludable. Leche fresca, pan blanco, naranjas, agua corriente, ropa interior limpia; si nos dejaran tiempo, los otros y los nuestros **[86]** …

El carácter potencialmente golpista de «los otros y los nuestros» obstaculiza, en efecto, al parecer del Negrín de la novela, el proceso de modernización de la sociedad española.

Presentando de este modo la República, igualando, por medio de la equidistancia —aspecto que será tratado más detenidamente en la tercera parte de este ensayo—, a los agredidos y a los agresores, «los otros y los nuestros», Muñoz Molina está reproduciendo uno de los mitos imaginados por los ideólogos del franquismo para

otorgarle legitimidad al golpe de Estado de 1936: que el clima de conflicto permanente, provocado por las dos Españas enfrentadas, era irrespirable y se hacía necesaria la introducción de un correctivo —como pudiera ser el alzamiento militar que produciría aquel verano— que restaurara el orden social alterado [87]. Por otro lado, exigir, como hace Muñoz Molina en su novela, responsabilidades por igual a ambos bandos no solo constituye una justificación del propio golpe de Estado sino también un falseamiento de la Historia de España del siglo XX. Antonio Muñoz Molina, con su novela *La noche de los tiempos*, al describir en los términos mostrados la República española, está tergiversando cómo y qué fue verdaderamente la Guerra Civil: una agresión del fascismo nacional e internacional, en connivencia con los poderes fácticos —burguesía, aristocracia nacional e Iglesia—, contra una República legítima y democráticamente electa por el pueblo español en unas elecciones libres. Si bien los conflictos que ofrece *La noche de los tiempos* existieron o pudieron llegar a existir fuera de la ficción narrativa, esto es, en la Historia, también es cierto que los elementos carecen de sentido si no se incorporan en una estructura de significado. Y la estructura, aquí, es la Historia. Fuera de la Historia los episodios narrados se tornan insignificantes, ininteligibles, y se tergiversan. Y esto es precisamente lo que hace Muñoz Molina: deshistorizar la Historia al describir los conflictos que tuvieron lugar en los últimos meses de la República sin integrarlos en un conjunto que les otorgue inteligibilidad. Aparecen aislados, despojados de su historicidad. Es por ello que, a través de *La noche de los tiempos*, resulta imposible entender lo que en palabras de Southworth sucedió:

> … los disturbios sociales que atormentaron a la República después de las elecciones de 1936 fueron una reacción contra las despiadadas represalias adoptadas después del levantamiento de Asturias y contra la severidad de las medidas antisociales que tomó la derecha durante el bienio negro (1933-1935) [88].

El conflicto, en efecto, existió y no es de recibo negarlo, aunque sí es de rigor ponerlo en su dimensión real. Porque, contra la imagen convulsa y excesivamente tensa que ofrece *La noche de los*

tiempos, muy en consonancia con la historiografía/mitología franquista que se apoyó precisamente en la imagen del caos social para justificar su golpe, el grado de conflictividad social no era, ciertamente, tal alarmante, a juzgar por las conclusiones que presenta Julián Casanova:

> Con los datos disponibles, resulta bastante aventurado aceptar la rutinaria afirmación de que España entró en la primavera de 1936 en una oleada de huelgas sin precedentes, especialmente en las áreas de influencia de la CNT, o de que ese período constituyó, tal y como señala Stanley G. Payne, el momento más acusado «de desorden civil en la historia de España». Si según reconoce este mismo autor, las estadísticas disponibles son muy deficientes, podría llegarse, como mucho, a la conclusión de que hubo tantas huelgas en esos cinco meses como en todo 1933, suponiendo que la forma de contabilizar los conflictos del *Boletín del Ministerio de Trabajo* fuera igual de deficiente para esos años […]. Los indicios, al menos para Barcelona y Zaragoza, son muy claros: entendimiento con las autoridades republicanas, en vez de movilizar a sus afiliados contra el paro antes de poner en práctica la acción directa. Nadie hablaba de renunciar a sus ideas. Pero, con los presos en la calle y sin mártires que reclamar, las preocupaciones dominantes en esos primeros meses de 1936 fueron el paro, las condiciones laborales y, muy especialmente, la reorganización sindical. Atrás quedaban el tono victimista de sus declaraciones, el lenguaje agresivo contra republicanos y socialistas […]. Que aquel no fue un periodo álgido de conflictividad social en el mundo rural es algo, por otra parte, que han constatado estudios monográficos recientes. Ni el número ni el tipo de conflictos fue más elevado y acusado de lo que lo había sido desde 1931 a 1934 **[89]**.

Datos históricos que parecen no interesar a Muñoz Molina.

Por su parte, la novela de Manuel Maristany, *La enfermera de Brunete* (Vedrà, 2006), dedica buena parte de sus páginas a los años anteriores al estallido de la Guerra Civil, en un intento de identificar los antecedentes. Esta novela que es presentada por la editorial que publica su segunda edición, Planeta, como «la gran novela de la Guerra Civil española», ofrece una imagen de la República harto distorsionada, que bien pudiera servir como una legitimación del golpe de Estado de 1936. En primer lugar, hay que señalar que la novela de Maristany está en la primera parte protagonizada por don Alfonso, duque de Montcada, un militar

retirado, miembro de la burguesía catalana e ideológicamente anclado en la tradición monárquica que, como se nos dice, «llevaba inscrita en sus genes […] su ancestral fidelidad a la Corona» aunque, «paradójicamente, aplaudió la proclamación de la ley Azaña que limitaba drásticamente el exorbitado número de jefes y oficiales del ejército español», ya que en su opinión, «los desastres de Marruecos nunca se habrían producido si las tropas hubieran estado mandadas por verdaderos y sacrificados oficiales, y no por infatuados "pavos reales" que solo sabían lucir el uniforme y los entorchados en paradas y desfiles» **[90]**. A lo largo de la primera parte de la novela, este personaje y su comitiva de conspiradores se muestran dialogando y emitiendo juicios de valor sobre el carácter potencial y peligrosamente revolucionario del régimen republicano, llegando incluso a sostener la necesidad de un golpe militar que frenara los impulsos revolucionarios de la República.

Veamos algunos de los diálogos que aparecen en la novela, pues no tienen desperdicio. En primer lugar, se denuncia el comportamiento de las instituciones republicanas que restan importancia o directamente niegan la existencia de los disturbios acaecidos en la sociedad:

> —¿Ni siquiera el recuento de desgracias, huelgas, incendios, asesinatos y atentados que hizo el otro día en las Cortes el señor Calvo Sotelo? Si mal no recuerdo, en estos cinco meses de gobierno del Frente Popular (si se le puede llamar gobierno) han ardido ciento cincuenta iglesias, se han cometido más de trescientos asesinatos en plena calle, se han declarado cien huelgas, perpetrado incontables atracos a mano armada, se han producido innumerables revueltas campesinas en Andalucía, asaltos a centros políticos de derechas, a redacciones de periódicos… y no me alargo más para no hacer la lista interminable. ¿Usted no ve nada de alarmante en todo ello **[91]**?

La situación —se extrae de la lectura del párrafo— es insostenible, pero más inadmisible parece la pasividad por parte de las autoridades competentes. Ante ello, las clases pudientes no pueden sino alarmarse ante la «lista interminable» de episodios conflictivos. No obstante, y como ha apuntado el historiador Alberto Reig Tapia, el clima de crispación social no era de la envergadura descrita sino que respondía a una campaña de intoxicación pública, urdida por ciertos sectores de la extrema

derecha, para desestabilizar la República y acaso para legitimar el posterior alzamiento. Muchos de los argumentos que los parlamentarios de derecha esgrimían para condenar el desorden social republicano procedían de fuentes de dudosa fiabilidad e incluso algunos de los atentados que denunciaban y condenaban eran provocados por ellos mismos. La «lista interminable» de atentados contra el orden público que en la novela expone Calvo Sotelo en las Cortes guarda gran similitud con la intervención de Gil Robles en el debate parlamentario del 16 de junio de 1936. De este modo narra lo sucedido Reig Tapia:

> José María Gil Robles hizo lectura de unos datos estadísticos sobre el panorama de la "subversión de España", datos abundantemente citados en la literatura franquista justificativa del *alzamiento*. Según el líder de la CEDA entre el 16 de febrero y el 15 de junio habían sido totalmente destruidas 160 iglesias, se habían producido 269 muertes y se habían llevado a cabo un total de 113 huelgas generales. Gil Robles citó algunos casos concretos desmentidos por otros diputados y el ministro de Estado entablándose una acalorada polémica. Buena parte de estos informes se elaboraban sobre fuentes dudosas. La voluntad de intoxicación de cierta prensa empeñada en la tarea de crear un estado de desasosiego en la población, de donde están extraídos la mayor parte de los datos manejados por Gil Robles, no puede negarse. En la misma sesión parlamentaria el presidente del Consejo de Ministros, Santiago Casares Quiroga, ponía en cuestión el informe de Gil Robles sobre la base de que muchos de los hechos que se denunciaban no se habían producido y, una vez consultados los gobernadores o cuarteles de la Guardia Civil de los lugares donde se habían producido —según la mentada prensa— los hechos denunciados, aquellos que informaban que no tenían noticia de los mismos. Naturalmente la constatación de tales falsas denuncias que servían para inflar estadísticas e impresionar al Congreso de los Diputados no niegan los desórdenes públicos existentes, pero sí aclaran bastante el clima de excitación que desde determinados sectores quería provocarse para justificar el propio golpe que se preparaba tras las elecciones de febrero **[92]**.

Del mismo modo hay que insistir en que el mantenimiento y la acentuación del clima de crispación respondían a una estrategia destinada a la legitimación del golpe de Estado posterior. En este sentido, y como apunta Reig Tapia:

> El *Informe reservado* del general Mola firmado en Madrid el 1 de julio de 1936 resulta bien elocuente al respecto. Su punto 3.º es suficientemente explícito: «Se ha intentado provocar una situación violenta entre dos sectores políticos opuestos para apoyados en ella proceder; pero es el caso que hasta el momento —no obstante la asistencia prestada por algunos elementos políticos— no ha podido producirse, porque aún hay insensatos que creen posible la convivencia con los representantes de las masas que mediatizan al Frente Popular» […]. Curiosa función la de un destacado miembro de las fuerzas del orden observando con complacencia los preparativos del incendio para luego erigirse en apagafuegos forzado. Sorprendente sentido de la responsabilidad de un general del Ejército que califica de insensatos a quienes tratan de evitar el drama mientras él se apresta a desenvainar su sable **[93]**.

Por otro lado, se denuncia en la novela que la Revolución, o el temor a la misma, no son fantasmas que se les aparece a una burguesía pavorosa de perder sus posesiones; la amenaza de la Revolución, a juzgar por las opiniones de la oligarquía, tiene consistencia real. Y, de hecho, son los propios políticos —como es el caso del socialista Francisco Largo Caballero— quienes están alentando la Revolución e instigando a las masas a que se rebelen:

> —¿Qué será menos? Mire usted, Llano, estas son las palabras textuales que pronunció este señor en un mitin celebrado en el cine Europa de Madrid no hace muchos días, recogidas posteriormente en las páginas de *El Socialista*. Dicen así. —Don Alfonso leyó—: *Cuando hablo de Socialismo, no hablo de Socialismo a secas, hablo del Socialismo marxista, y al hablar del Socialismo marxista, me refiero al Socialismo revolucionario. El actual gobierno del Frente Popular no es más que un mero trámite previo a la implantación del comunismo en España*. —Don Alfonso levantó la vista de la nota y fijó sus ojos en los del capitán general—. Todo esto, y mucho más, lo puede leer en la prensa diaria, yo no me invento nada, Llano. Me limito a repetir las palabras del señor Largo Caballero **[94]**.

La enfermera de Brunete describe una República inmersa en un proceso revolucionario de corte marxista. La novela busca legitimar el miedo y aun la organización de la «resistencia» frente al

inminente ataque revolucionario que parece asolar el país. Únicamente un alzamiento militar puede ser capaz de «salvar la patria», porque, como se dice seguidamente, la situación «ha llegado demasiado lejos»:

> —Sencillamente porque la situación ha llegado demasiado lejos, a un punto sin retorno. Se ha tirado tanto de la cuerda que el arco está a punto de romperse. El poder está en la calle. Azaña es un títere de las masas. La chusma campa a sus anchas, el caos y la anarquía son totales. Cuando no es el incendio de una iglesia, es un atraco a mano armada a un banco. El populacho hace lo que le viene en gana sin que la autoridad se atreva a intervenir. Como la revuelta que estalló hace pocos días en un pueblo de Andalucía. ¿No se han enterado ustedes? […] Resulta que los jornaleros invadieron la finca de un criador de reses bravas, lo degollaron y luego pasearon su cabeza ensartada en una pica por las calles del pueblo. Luego mataron a los toros, los asaron en la plaza mayor y se los comieron. Y todo esto, a la vista de la Benemérita, que tenía estrictas órdenes de no intervenir. Un *incidente sin importancia*, que la prensa despachó con una breve nota para no alarmar más de la cuenta a la opinión pública. Yo me enteré de los detalles por unos parientes que viven cerca y que a estas horas ya están camino de Portugal. Si esto ocurre en un Estado de derecho, como el que se supone vigente en España, que baje Dios y lo vea. ¿Qué más pruebas quiere usted para declarar el estado de guerra **[95]** ?

Ciertamente, las palabras pronunciadas por los protagonistas de *La enfermera de Brunete* de Manuel Maristany se corresponden a los discursos que la derecha pronunciaba en 1936, en su plan desestabilizador y en aras de justificar el golpe que vendría. En estos términos, lo expone Reig Tapia:

> … resulta relevante destacar el protagonismo de los sectores implicados en la conspiración en el deterioro del orden público frente a las continuas denuncias parlamentarias señalando a los partidos y organizaciones de izquierdas como los únicos responsables del clima de subversión generalizada que iba adueñándose del país, así como de la inoperancia del Gobierno en atajar tal situación y, en consecuencia, la *legitimidad* de rebelarse ante tal estado de cosas […]. La campaña propagandística del conjunto de esta oposición se esforzaba en presentar la situación, ciertamente tensa, como desesperada. Se

intentaba establecer la equivalencia de República (es decir, régimen democrático) igual a caos **[96]**.

La imagen que Manuel Maristany proyecta de la República en los párrafos citados, donde se está engendrando una Revolución comunista, reproduce de forma anacrónica y muy poco original el mito de la cruzada de Franco construido por la ideología del fascismo español. Una descripción que, en efecto, debe definirse en concepto de mito porque, como nos recuerda Herbert R. Southworth, «no había ninguna revolución en España antes de la rebelión de los militares» **[97]**. Considerar que en España se estaba produciendo una Revolución comunista no solamente es falso sino que además no se corresponde con la política que tanto el PCE, en el territorio español, como el Comintern, a nivel internacional, estaban realizando en ese momento histórico. Para los comunistas, el tema de la Revolución pasaba a ocupar un plano secundario ante el ascenso del fascismo —cosa que se reafirmaría durante la Guerra Civil española— que hacía peligrar los pilares de la democracia. Como señala Tuñón de Lara:

> … para la Internacional Comunista, el dilema político de la época era: democracia o fascismo. Esa era la idea general, expuesta en infinidad de discursos, resoluciones, artículos, etc., había tomado cuerpo en los Frentes Populares de Francia y España, que constituían para los dirigentes comunistas un ejemplo para crear la unión antifascista en otros países. No hay un solo ejemplo de la época en que la IC propugnase la toma violenta del Poder por la clase obrera para ejercerlo exclusivamente en su provecho. Por lo que concierne a España […], el Partido Comunista disentía de ello, por cuanto estimaba que era preciso mantener y desarrollar el Frente Popular **[98]**.

Del mismo modo Reig Tapia apunta que el mito de la *conspiración marxista* no era más que eso, un mito, y que «innecesario es decir que todo es pura invención; que es falso de principio a fin. No se preparaba revolución comunista alguna y los documentos, pruebas y testimonios que el general Franco afirmaba poseer eran puras falsificaciones […] encaminadas a crear las condiciones psicológicas que hicieran posible la intervención militar. Ni la Internacional Comunista ni el PCE o el PSOE

preparaban revolución alguna» **[99]**.

Las falsificaciones de la propaganda franquista reaparecen en la novela de Maristany. Ante el panorama social descrito, la clase dominante —o como se dice en la novela, «la gente de orden»—, temerosa de sufrir agresiones, se ve relegada en sus casas o, en otros casos, no ven más opción que escapar del país. Cualquier mínimo detalle —llevar sombrero o corbata— les delata socialmente y les convierte en víctimas potenciales de la «chusma» o los «cuatro desharrapados» y «los pistoleros» anarquistas que amenazan su orden:

> Las personas de orden no podemos salir de casa sin que nos insulten cuatro desharrapados por el mero hecho de llevar sombrero y corbata, las burlas a la Iglesia y la religión son el pan nuestro de cada día, las iglesias están vacías, los pistoleros de la FAI campan a sus anchas, los atentados están a la orden del día, tus obreros te amenazan de muerte. Mi hija Casilda y su marido han tenido que abandonar España con toda su familia y refugiarse en Portugal. Me dice Casilda que la situación del campo andaluz da miedo y que la Guardia Civil no se atreve a intervenir… por no hablar de la Bolsa, que está peor que nunca **[100]**.

De forma parecida describe Muñoz Molina el modo en el que el «terror rojo» obliga a «la gente de orden», ya iniciada la guerra, a disimular su *status* por medio de la eliminación de todo rasgo de distinción de clase:

> … hoscos aspirantes a fugitivos, que intentaban no hacer visible su rango social: señoras de clase alta sin pulseras ni joyas; hombres sin corbata o con una gorra o una boina y una chaqueta vieja que no llegaban a disimular su origen, revelado, sin que ellos se dieran cuenta, por la suavidad de su afeitado, por el buen corte del pantalón o el color rosado de las uñas **[101]**.

Y en otro lugar de *La noche de los tiempos*, en referencia a otro personaje, se dice que «seguía pareciendo un burgués aunque por precaución saliera siempre sin corbata ni sombrero, tan desamparado al principio como cuando se sueña que se ha salido a la calle desnudo» **[102]**. Del mismo modo, Alfonso, el tío que nunca conoció el protagonista de *Tu rostro mañana* de Javier Marías, en

el primer libro titulado *Fiebre y lanza* (Alfaguara, 2002), fue fusilado el día del alzamiento porque se puso «por la mañana una insensata corbata y no le vieron suficiente pinta revolucionaria» **[103]**. También en *La enfermera de Brunete*, una vez iniciada la guerra, se insiste en este aspecto de «camuflaje proletario» **[104]**:

> … por el antaño señorial Paseo de Gracia no se veían, ni por asomo, señoras con sombrero ni caballeros con corbata y cuello duro. Ni chóferes uniformados conduciendo lujosos automóviles. Tampoco curas ni monjas […]. Salir a la calle vestido correctamente con americana, sombrero y corbata, bagatelas, trapujos y porquerías burguesas, como las ha calificado un comunicado de la FAI, es una invitación al suicidio **[105]**.

Y más adelante insiste, parece que sin temor a resultar reiterativo:

> Ninguna dama gastaba sombrero, ni exhibía joyas a la vista. Algunas vestían las ropas de sus antiguas cocineras. El equipaje que acarreaban era muy escaso: pequeñas maletas y simples bolsas de mano. A ningún fugitivo en su sano juicio se le habría ocurrido solicitar los servicios de un mozo de cuerda, que, por otra parte, brillaban por su ausencia. Su gran preocupación era pasar desapercibidos, no destacar por nada, confundirse en el anonimato gris de la masa **[106]**.

En efecto, y como apunta Gabriel Jackson, durante la Guerra Civil «en Barcelona desaparecieron de las calles los sombreros de fieltro, símbolo del *status* de la burguesía» **[107]**. Rafael Abella, por su parte, apunta que parecía que «la ciudad solo la habitaban obreros, tal era la ausencia de personas con apariencia burguesa; el efecto era el de que una clase —la proletaria— había barrido materialmente todo rastro diferencial porque hasta los que no eran obreros habían asumido un talante menestral, despechugado, para sumergirse en la cresta de aquella ola revolucionaria» **[108]**.

La situación, en opinión de los protagonistas de *La enfermera de Brunete*, es harto desesperada; la guerra es inminente porque el conflicto social, auspiciado en la novela por la izquierda revolucionaria, ha encontrado ahora su reacción en los actos

violentos de los falangistas. Obsérvese cómo la novela promueve la confusión de causa y efecto, señalando a los falangistas no como elemento de provocación del conflicto sino como una consecuencia del mismo:

> Ya siento bajo los pies las primeras sacudidas del terremoto que se avecina. El volcán puede entrar en erupción en el momento menos pensado. Es cuestión de días. O de horas. Si ha estado atento a lo que dicen la prensa o la radio, se habrá dado cuenta de que la espiral de violencia no ha dejado de crecer y crecer de forma alarmante. Yo ya he perdido la cuenta de los atentados que se han producido en estos últimos días. Se producen con progresión geométrica. A uno de izquierdas, sigue matemáticamente otro de las derechas **[109]**.

Las trifulcas se suceden en las calles de la capital republicana. El punto de inflexión, la gota que colmaría el vaso para la mitología franquista y aun para Manuel Maristany, no puede ser sino el asesinato de Calvo Sotelo el 13 de julio de 1936:

> Desde el asesinato de Calvo Sotelo, la atmósfera de la ciudad se había vuelto literalmente irrespirable, tensa, insufrible, explosiva. Parecía que bastaba encender una cerilla para que se produjera una deflagración devastadora. La gente andaba medrosa por la calle, mirando hacia todos lados con desconfianza, como si temiera ver caer un rayo del cielo **[110]**.

Seguir considerando, a estas alturas, el asesinato de Calvo Sotelo como el punto de inflexión que desencadenó el inicio de la guerra no puede sino considerarse un despropósito: «Que la muerte de Calvo Sotelo no fue la causa del alzamiento lo prueba, si hiciera falta, que el periodista Luis Bolín, siguiendo instrucciones de Luca de Tena, había alquilado previamente en Londres el avión *Dragon Rapide*, de la Olley Airways Cº, y los servicios de un aviador inglés, el capitán Bebb. Este avión, cuya misión era trasladar a Franco desde Canarias a Marruecos, despegaba de suelo inglés el 11 de julio» **[111]**. Es decir, la planificación del golpe —y la organización de sus medios— fue anterior a la muerte del político de la CEDA.

El desorden social en el periodo republicano, descrito en *La enfermera de Brunete*, parece inadmisible y los propios personajes, militares y miembros de la burguesía, se esmeran en relatar el

peligro de una situación en la que los mismos políticos rinden pleitesía a los que en la novela aparecen denominados como pistoleros revolucionarios, como es el caso del líder anarquista Buenaventura Durruti [112], y las instituciones republicanas ofrecen vía libre a los agentes bolcheviques para que, por medio de la organización de la Olimpiada Popular en Barcelona de 1936, llenen de propaganda revolucionaria las ciudades y exporten el modelo económico socialista a la Península [113].

El peligro de que España se vea inmiscuida en un proceso de bolchevización legitima, en la novela, a militares, burguesía y aristocracia a participar en la planificación de un golpe de Estado que devuelva el orden a un país inmerso en el caos desde la proclamación de la República en 1931. De hecho, la descripción de la realidad social y política de España que ofrece la novela de Maristany, en la que se aprecia que está germinando la Revolución, sirvió a los golpistas para justificar el alzamiento militar de 1936. Los propios ideólogos del franquismo, cuenta Southworth, tendían a «exagera[r] la intervención rusa antes de la rebelión de julio de 1936 […] y a exagera[r] los desórdenes en la primavera de 1936» precisamente para presentar el golpe como «acción anticomunista» [114]. Y este *mito* de Franco pervive en *La enfermera de Brunete* de Manuel Maristany. Las palabras de uno de los personajes de la novela son claras:

> —Estoy deseando con toda el alma que los militares se alcen en armas de una vez por todas y acaben con este horror cotidiano que ensangrienta España. Mis recelos y prevenciones legalistas hacia una dictadura se han desvanecido por completo. No puedo estar más de acuerdo con Alfonso, con mi ahijado y con todos los conjurados. Todas las noches rezo para que se impongan a la barbarie que nos amenaza y barran de España la canalla comunista [115].

Porque, en efecto, tal y como se argumenta en otro lugar, resulta más positivo para los intereses de la burguesía confiar en la intervención de los militares y en la dictadura que se habrá de constituir tras el golpe que en la dictadura del proletariado que, en su opinión, se estaba gestando en España:

> —¿Y los militares? ¿Qué van a hacer los militares? Porque ya sabemos cómo las gastan a veces, y perdone la franqueza, don

Alfonso.

—Los militares, por lo menos, no van a quemar iglesias, ni a matar curas, ni a entrar a saco en las casas de los burgueses —ironizó don Alfonso que, adoptando repentinamente una actitud seria, agregó—: Bromas aparte, don Joaquín, ha llegado la hora de que las derechas, de cualquier tendencia, incluso la suya, olvidemos nuestras diferencias, cerremos filas y hagamos una piña frente a la amenaza bolchevique. Como ha dicho acertadamente Cambó: *Barbarie o civilización*. No hay otra alternativa. Usted tiene la palabra, don Joaquín: o una dictadura militar, o la dictadura del proletariado. Usted elige **[116]**.

Y, evidentemente, elige.

La República que nos trae *La enfermera de Brunete* es sinónimo de caos, de conflicto político y social, de trifulca callejera, de enfrentamientos entre distintos grupúsculos, de órbita bolchevique, etc. Ante tal panorama, los protagonistas de la novela de Maristany, todos ellos miembros de las altas esferas sociales, se posicionan muy pronto contra la situación caótica que domina la sociedad española de los años treinta y reclaman la necesidad de un golpe que le devuelva al país el orden perdido. La descripción que de la República ofrece *La enfermera de Brunete* de Manuel Maristany legitima, de forma retroactiva, el golpe de Estado de 1936, arma de motivos a los militares golpistas. Porque la República que aparece en las páginas de la novela de Maristany no es la República democrática y legítimamente proclamada en las urnas en el año 1931, es otra bien distinta, constituida después y al margen de la legalidad, una vez su base democrática ha sido corrompida por los revolucionarios marxistas y sus instigadores. Así se lo argumentan al miembro de la Guardia Civil que, en primera instancia, rechaza apoyar el eminente golpe de Estado blandiendo razones como la fidelidad jurada a la Constitución vigente:

—¿Y mi juramento de fidelidad a la República?

—La República, a la que usted prestó juramento de fidelidad en su día, no tiene nada que ver con la parodia actual de la misma **[117]**.

Y algunas páginas más adelante:

—[…] Quisiera recordarle también que en su día presté juramento

de fidelidad a la República.

—¡A la de entonces, no a la actual!

—Mientras las urnas no demuestren lo contrario, para mí seguirá siendo la misma. Yo no soy nadie para decidir…

—¡Usted y todos sus compañeros! ¡No está usted solo, Iraola! Todos sus compañeros, y yo mismo, estamos convencidos de que la actual República es una triste parodia a la que usted juró fidelidad **[118]**.

Una vez deslegitimada la República, entendida esta como una forma de Estado distinta a la que emanó de la voluntad popular en la primavera de 1931, el golpe del 36 queda justificado. Esta operación es la que se pone en marcha, por boca de los distintos personajes que entran en escena, en la novela de Manuel Maristany, *La enfermera de Brunete*, para legitimar, o al menos cargar de razones, el golpe de Estado militar producido el 17-18 de julio de 1936. Porque esta «nueva» República —esgrime la novela— que no se corresponde a la democráticamente electa por el pueblo español, ha impuesto el caos y se hace necesario aplicar un correctivo. La novela de Maristany, en definitiva, contribuye a agudizar la confusión entre el mito y la Historia. Porque en sus páginas se ponen de manifiesto los tres mitos que el franquismo utilizó para justificar el golpe de Estado contra la República, según Herbert R. Southworth:

1. Las elecciones de 1936 estaban manchadas por el fraude y el gobierno salido de ellas era ilegal.

2. El terror rojo, cuyo punto culminante fue el asesinato de Calvo Sotelo, provocó a los generales y al pueblo y precipitó la guerra civil.

3. Franco no hizo más que sublevarse a tiempo para prevenir la ejecución de un plan comunista cuidadosamente elaborado para apropiarse del gobierno **[119]**.

O, en síntesis, que «el Ejército fue “provocado” por los desórdenes causados por las gentes de izquierdas después de la victoria electoral del Frente Popular» **[120]**.

Se nos podrá argüir —y no sin razón— que los argumentos y opiniones vertidas en la novela no pertenecen a su autor, sino que de ellos son responsables los propios personajes. E incluso se podría

condenar nuestra lectura, y ser asimismo tildada de inocente, al confundir las opiniones de los personajes con las del autor de la obra. Es cierto. Incluso la explicación podría ir en nuestra contra y nuestro argumento, más que para desacreditar la novela, serviría para certificar que acaso se trata de una buena novela que ha sabido volcar fidedignamente las opiniones y argumentos de aquellos personajes que urdieron el golpe de Estado; este hecho, lejos de significar una adhesión de su autor al mismo, supondría que ha sabido representar, de una forma muy verosímil y con gran destreza literaria, la ideología de los personajes que retrata. También es verdad. Mas hay que tener en cuenta otros aspectos. Bastaría con acudir a elementos paratextuales para refrendar si los argumentos que despliega la novela pertenecen al autor o, al contrario, le son ajenos. Véase, por ejemplo, un texto escrito por el propio Maristany, alojado en la red y titulado «Manuel Maristany por Manuel Maristany», donde el autor reflexiona sobre el carácter partidista de su novela:

> ¿Qué mi novela es partidista? En cierto modo. Es inevitable. Como dijo Ortega y Gasset, creo recordar, «el hombre es él y su circunstancia». Uno no vive en el vacío. Mi circunstancia familiar es la que refleja mi novela, la única que conozco a fondo. No lo he podido evitar, aunque me esfuerzo en ser objetivo y no recargar las tintas. Leed el libro y ya me diréis **[121]**.

Aunque mal traída la cita de Ortega **[122]**, su *circunstancia* no fue otra que la que la obra describe, esto es, la de una burguesía que, con el pretexto de que una inexistente Revolución se está fraguando en España, se arma y organiza en connivencia con el Ejército para bloquear cualquier atisbo de revuelta y para restablecer «el orden» al país **[123]**. Para completar su autorretrato, Maristany afirma en otro lugar que «la fuente de inspiración del escritor fue otra obra sobre la Guerra Civil, *Los cipreses creen en Dios*» del novelista fascista José María Gironella **[124]** y asimismo «no esconde su postura ideológica […] y admite con naturalidad que su punto de vista es del de los nacionales, "los vencedores", según él, porque es el bando en el que se encontró su familia» **[125]**.

Pero no es necesario salir de las cuatro esquinas del texto y acudir a las opiniones políticas del autor para identificar que la

ideología de los personajes que se han mostrado es un reflejo de las suyas propias. La estructura narrativa es, en este sentido, transparente. Porque en su intento de componer una novela coral, donde todos los personajes tuvieran voz, independientemente de su perfil de protagonista o antagonista, en su pretensión de construir un universo narrativo dialógico, el autor queda retratado y la deficiente estructura literaria le acaba delatando. Porque si bien la novela (o al menos su primera parte, en la que trata los años republicanos) se estructura en dos partes bien definidas, donde en una se retrata el ambiente burgués de la familia protagonista y en otra se describe la vida de los campesinos que trabajan a su servicio, el trato que reciben unos y otros, por parte del supuesto narrador omnisciente, resulta bien distinto. Observamos, por ejemplo, la oposición entre la celebración de la boda y el banquete en el Castillo de Requesens, de dos de los protagonistas, Laura e Higinio, donde todo se desenvuelve en un ambiente plácido y festivo, y contrástese con la descripción de la vida de los campesinos que, sin motivo aparente en la narración, empiezan a organizarse políticamente en torno al anarquismo, en 1934. Así irrumpe el anarquismo en las tierras de don Alfonso:

> —¡Ni Dios ni amo! —tronaba Magín Suñol, el hijo del administrador del castillo, un joven moreno de pelo negro y lacio peinado hacia atrás y mirada ardiente y alucinada, señalando con un índice amenazador los iluminados ventanales del castillo que fulguraban en la noche—. ¡La justicia y la solidaridad no reinarán en Requesens hasta que hayamos estrangulado al amo con las tripas del cura **[126]** !.

El discurso del campesino anarquista aparece teóricamente poco fundamentado. Su mirada «ardiente y alucinada» refuerza el componente irracional y violento del anarquista, que, como se dirá más adelante, en vez de hablar, escupe. Seguidamente se apunta:

> —¡Los anarquistas desencadenaremos una revolución como no se ha visto otra igual en la historia universal! —prosiguió exaltadamente—. ¡Los anarquistas prenderemos fuego a una hoguera cuyas llamaradas se verán en todo el planeta! ¡Los anarquistas haremos correr oleadas de sangre que enrojecerán los mares! ¡Los anarquistas romperemos las cadenas que nos esclavizan, arrasaremos la semilla maldita de los burgueses y los aristócratas, dinamitaremos sus palacios,

> incendiaremos las iglesias y acabaremos con los curas que predican resignación cristiana! ¡Los anarquistas fusilaremos a los guardias civiles, animales de presa de los terratenientes, fulminaremos a los militares y violaremos a las zorras de sus mujeres **[127]** !

El anarquismo no es, en la novela, un discurso político, sino una forma de expresar el odio y la revolución es la manera de saciar una sed sanguinaria. Pero este discurso tan encendido y acaso incendiario no se corresponde, según nos invita a pensar *La enfermera de Brunete*, con la auténtica realidad del campo catalán, descrita en la novela en términos de paz social. Los campesinos observan extrañados al declamador anarquista y se muestran contrarios a secundar sus tesis, debido a que, en realidad, no se sienten explotados y ni mucho menos maltratados por el amo:

> —Sinceramente, no se puede decir que el amo nos pague tan mal como dices. Más o menos el doble de lo que nos pagarían en Castilla. Por no decir en Andalucía. Y a ti, ¿no te paga los estudios en la universidad?
>
> —¡Una miserable limosna! —escupió Magín, despectivo—. ¡Me paga con el dinero que antes os ha robado a vosotros! ¡Sus caprichos y los de su nuera y su nieta, que se pasean por ahí a caballo hechas unos brazos de mar, los pagáis vosotros con el sudor de vuestras frentes y el dolor de vuestros riñones, segando sus malditas mieses **[128]** !

La estructura bipartita con la que el autor pretende construir una novela coral no cumple su función de establecer en el lector una identificación con todos y cada uno de los diferentes personajes que desfilan por la novela. Muy al contrario, el falso universo dialógico que ofrece *La enfermera de Brunete* sirve para deslegitimar los argumentos de una de las partes, esto es, de los campesinos anarquistas que aparecen caricaturizados como personajes sin más argumentos que el odio y la violencia y que se levantan contra la clase dominante porque no han aprendido a valorar la bondad y la deferencia de sus amos para con ellos. La rebelión se muestra en la novela respaldada en una teoría política que no se corresponde con la realidad inmediata y concreta de los campesinos. La insensatez que se le atribuye a estos revolucionarios se extrapola a la Revolución en su totalidad y, tras deslegitimar su

proyecto, se habilita la única forma de ponerle freno: el golpe de Estado militar fascista que iba a tener lugar en verano de 1936. La novela de Manuel Maristany, por lo tanto, con el retrato caótico y conflictivo que ofrece de la República, con la descripción —históricamente poco atinada— que ofrece del campesinado español y con los argumentos que esgrimen los defensores del orden, militares, aristócratas y burgueses, termina por legitimar, o al menos por comprender o justificar, un suceso histórico que trajo tras de sí miles de muertos y casi cuarenta años de represión política y privación de libertades individuales y colectivas. Así habla «la gran novela de la Guerra Civil española», según Planeta.

La República también adquiere una función relevante —y en términos similares— en la novela de María Dueñas *El tiempo entre costuras* (Temas de hoy, 2009), sobre todo en los primeros capítulos, en los que la trama se localiza en Madrid durante el periodo republicano. La descripción que la novela nos ofrece de la República es variable como variable es la posición social de su protagonista. El carácter camaleónico de Sira Quiroga, que a lo largo de la novela logra inmiscuirse en distintos escenarios del poder con facilidad pasmosa, permite a la autora describir la realidad desde puntos de vista distintos. En el inicio de *El tiempo entre costuras*, donde se dan cita todos los ingredientes del folletín, la joven costurera, de familia humilde y aun pobre, criada por una madre soltera, pierde el trabajo con el advenimiento de la República. El cambio político amedrenta a la burguesía y a la aristocracia, clientes potenciales del taller de costura en el que la protagonista y su madre trabajan, y con ello, el ritmo de producción desciende y la dueña del taller no puede sino cerrar el negocio y despedir a las empleadas. La opinión de la protagonista sobre la República, motivada por este suceso, es harto negativa:

> La vida en el taller por aquellos tiempos marcaba, no obstante, un ritmo distinto. Se hacía difícil, incierta. La Segunda República había infundido un soplo de agitación sobre la confortable prosperidad del entorno de nuestras clientas. Madrid andaba convulso y frenético, la tensión política impregnaba todas las esquinas. Las buenas familias prolongaban hasta el infinito sus veraneos en el norte, deseosas de permanecer al margen de la capital inquieta y rebelde en cuyas plazas se anunciaba a voces el *Mundo Obrero* mientras los proletarios

> descamisados del extrarradio se adentraban sin retraimiento hasta la misma Puerta del Sol. Los grandes coches privados empezaban a escasear por las calles, las fiestas opulentas menudeaban. Las viejas damas enlutadas rezaban novenas para que Azaña cayera pronto y el ruido de las balas se hacía cotidiano a la hora en que encendían las farolas de gas. Los anarquistas quemaban iglesias, los falangistas desenfundaban pistolas con porte bravucón. Con frecuencia creciente, los aristócratas y altos burgueses cubrían con sábanas los muebles, despedían al servicio, apestillaban las contraventanas y partían con urgencia hacia el extranjero, sacando a mansalva joyas, miedos y billetes por las fronteras, añorando al rey exiliado y una España obediente que aún tardaría en llegar **[129]**.

Las consecuencias en el taller iban a ser inminentes:

> Y en el taller de doña Manuela cada vez entraban menos señoras, salían menos pedidos y había menos quehacer. En un penoso cuentagotas se fueron despidiendo primero las aprendizas y después el resto de las costureras, hasta que al final solo quedamos la dueña, mi madre y yo. Y cuando terminamos el último vestido de la marquesa de Entrelagos y pasamos los seis días siguientes oyendo la radio, mano sobre mano sin que a la puerta llamara un alma, doña Manuela nos anunció entre suspiros que no tenía más remedio que cerrar el negocio **[130]**.

Pero la República instaura un nuevo orden en el que asimismo se modifica el papel de la mujer en la sociedad. Relegada tradicionalmente a las tareas domésticas y a la industria manufacturera, el horizonte social de la mujer se amplía con la llegada de la República. El sistema republicano permite a Sira Quiroga, alentada por su novio Ignacio y una vez perdido su trabajo de costurera, poder opositar para la obtención de un puesto en la administración del nuevo Estado, un empleo anteriormente vedado al género femenino:

> … a Ignacio se le ocurrió la idea de que preparara unas oposiciones para hacerme funcionaria como él. Su flamante puesto en un negociado administrativo le había abierto los ojos a un mundo nuevo: el de la administración en la República, un ambiente en el que para las mujeres se perfilaban algunos destinos profesionales más allá del fogón, el lavadero y las labores; en el que el género femenino podía abrirse camino codo con codo con los hombres en igualdad de

> condiciones y con la ilusión puesta en los mismos objetivos. Las primeras mujeres se sentaban ya como diputadas en el Congreso, se declaró la igualdad de sexos para la vida pública, se nos reconoció la capacidad jurídica, el derecho al trabajo y el sufragio universal **[131]**.

La República, denostada por la protagonista de *El tiempo entre costuras*, trae consigo una realidad que extiende los derechos sociales de la mujer, pero Sira Quiroga contempla la nueva realidad con recelo. Ella preferiría seguir cosiendo a ejercer profesiones que hasta el momento estaban reservadas en exclusiva a los hombres. Sira Quiroga muestra reticencias a incorporarse al nuevo mundo que, con la llegada de la República, se está construyendo:

> Aun así, yo habría preferido mil veces volver a la costura, pero a Ignacio no le llevó más de tres tardes convencerme. El viejo mundo de las telas y los pespuntes se había derrumbado y un nuevo universo abría sus puertas ante nosotros: habría que adaptarse a él **[132]**.

La insistencia del novio hace que Sira Quiroga ceda y empiece a preparase las oposiciones. Para ello necesita una máquina de escribir con la que aprender mecanografía. En este punto se acentúa la trama folletinesca: acuden a una tienda y se enamora de Ramiro, el atractivo y seductor vendedor, prototipo de galán de perfil hollywoodiense. Rompe con Ignacio e inicia una relación con Ramiro, con quien descubre una realidad nueva, un Madrid distinto, que poco o nada tiene que ver con el de su entorno social anteriormente descrito. Un Madrid elegante y lujoso se descubre ante sus ojos y ante los ojos del lector. La descripción de la capital de la República que se realiza ahora, muy en consonancia con la reconstrucción *pop* de Almudena Grandes en *Inés y la alegría*, difiere totalmente de la imagen que proyectaba sobre la República en las primeras páginas de la novela:

> Con él conocí otra forma de vida. Aprendí a ser una persona independiente de mi madre, a convivir con un hombre y a tener una criada. A intentar complacerle en cada momento y a no tener más objetivo que hacerle feliz. Y conocí también otro Madrid: el de los locales sofisticados y los sitios de moda; el de los espectáculos, los restaurantes y la vida nocturna. Los cócteles en Negresco, la Granja del Henar, Bakanik. Las películas de estreno en el Real Cinema con

> órgano orquestal, Mary Pickford en la pantalla, Ramiro metiendo bombones en mi boca y yo rozando con mis labios la punta de sus dedos, a punto de derretirme de amor. Carmen Amaya en el teatro Fontalba, Raquel Meller en el Maravillas. Flamenco en Villa Rosa, el *cabaret* del Palacio del Hielo. Un Madrid hirviente y bullicioso, por el que Ramiro y yo transitábamos como si no hubiera un ayer ni un mañana. Como si tuviéramos que consumir el mundo entero a cada instante por si acaso el futuro nunca quisiera llegar **[133]**.

Pero esta visión que la protagonista extrae de Madrid, y por extensión de la vida en la República, se alterará de nuevo cuando se sitúe ante una coyuntura inédita. Siguiendo las pautas del folletín, la protagonista es citada a una hora y en una dirección concreta para acudir a conocer a su padre. Descubre entonces que el autor de sus días es un hombre rico que ocupa una buena posición en la sociedad, al tiempo que, por mediación suya, toma conciencia de la conflictiva situación en la que se encuentra el país. Así se lo hace saber el padre:

> —Os he buscado porque me temo que cualquier día de estos me van a matar. O voy a acabar yo matando a alguien y me van a encarcelar, que será como una muerte en vida, lo mismo da. La situación política está a punto de reventar y, cuando lo haga, solo Dios sabe qué va a ser de todos nosotros **[134]**.

Y, seguidamente, tras reconocer que tiene dos hijos que son «un par de vagos que se han vuelto unos fanáticos y se pasan el día pegando tiros por los tejados y adorando al iluminado del hijo de Primo de Rivera, que tiene el seso sorbido a todos los señoritos de Madrid con sus majaderías románticas de reafirmación del espíritu nacional» **[135]**, hace un análisis más explícito de la situación política y social española:

> El mundo ha cambiado mucho […]. Los obreros ya no se conforman con ir a la verbena de San Cayetano y a los toros de Carabanchel como canta la zarzuela. Ahora cambian la burra por la bicicleta, se afilian a un sindicato y, a la primera que se les retuerce el colmillo, amenazan al patrón con meterle un tiro entre las cejas. Probablemente no les falte razón, que llevar una vida llena de carencias y trabajar de sol a sol desde que le salen a uno los dientes no es del gusto de nadie. Pero aquí hace falta mucho más que eso: con

> levantar el puño, odiar al que tienen por encima y cantar *La Internacional* van a arreglar poco; a ritmo de himnos no se cambia un país. Razones para rebelarse, desde luego, tienen de sobra, que aquí hay hambre de siglos y mucha injusticia también, pero eso no se arregla mordiendo la mano de quien te da de comer. Para eso, para modernizar este país, necesitaríamos emprendedores valientes y trabajadores cualificados, una educación en condiciones, y gobiernos serios que duraran en su puesto lo suficiente **[136]**.

Y seguidamente:

> Pero aquí todo es un desastre, cada uno va a lo suyo y nadie se ocupa de trabajar en serio para acabar con tanta sinrazón. Los políticos, de un lado y del otro, se pasan el día perdidos en sus diatribas y sus filigranas oratorias en el Parlamento. El rey bien está donde está; mucho antes tendría que haberse marchado. Los socialistas, los anarquistas y los comunistas pelean por los suyos como tiene que ser, pero deberían hacerlo con sensatez y orden, sin rencores ni ánimos desatados. Los pudientes y los monárquicos, entretanto, van escapando acobardados al extranjero. Y entre unos y otros, al final vamos a conseguir que cualquier día se acaben levantando los militares, nos monten un estado cuartelero, y entonces sí que lo vamos a lamentar. O nos metemos en una guerra civil, nos liamos a tiros unos contra otros, y terminamos matándonos entre hermanos **[137]**.

El padre de Sira Quiroga pasa revista a la actualidad española para concluir que entre «unos y otros» van a conducir el país hacia una guerra civil, exactamente como ocurre en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina, y siempre situando el foco del peligro sobre la clase obrera que, de un momento a otro, puede desencadenar una revolución. En definitiva, en estos términos se describe la situación social de la República a los pocos meses del estallido de la Guerra Civil:

> A nuestro alrededor el ambiente político seguía echando fuego y las huelgas, los conflictos laborales y la violencia callejera conformaban el escenario habitual. En febrero ganó las elecciones la coalición de izquierdas del Frente Popular; la Falange, como reacción, se volvió más agresiva. Las pistolas y los puños reemplazaron a las palabras en los debates políticos, la tensión llegó a hacerse extrema **[138]**.

Se describe una República que no es sino anuncio de una guerra que se encuentra a punto de comenzar. La tensión política y social, de lo que son reflejo las trifulcas callejeras, conducen fatalmente, se concluye tras la lectura de *El tiempo entre costuras*, hacia el estallido de la Guerra Civil española.

Por su lado, el *best-seller* de Julia Navarro titulado *Dime quién soy*
(Plaza & Janés,
2010) dedica buena parte de la trama, igual que las novelas analizadas, a describir el estado político y social de la República como sinónimo de un caos y de un conflicto permanente que provocará el estallido de la guerra. En primer lugar, se destaca el carácter potencialmente golpista de cada una de las partes:

> —[…] La izquierda quiere una revolución…
>
> —Y la derecha está en contra del régimen republicano, y hace lo imposible porque la República sea inviable **[139]**.

Entre la izquierda y la derecha convierten el conflicto bélico en inevitable. Se habla en la novela de que «la situación política se estaba complicando, España parecía ingobernable» **[140]**, en que «en aquellos días no eran infrecuentes los disturbios en Madrid» **[141]**, en que «en aquellos días los enfrentamientos en la calle entre las izquierdas y las derechas eran continuos, y siempre se saldaban con algún herido, cuando no con algún muerto» **[142]**, en que «Madrid parecía una ciudad en guerra. Se veían soldados por todas partes» **[143]**, se habla de «situación caótica» **[144]**, de «caos» **[145]**, etc. Y en otro lugar:

> —¡La UGT ha convocado una huelga general! El día cinco pararán España —gritó Santiago.
>
> —¡Dios mío! Pero ¿por qué? —Doña Teresa estaba angustiada por la noticia.
>
> —Señora, la izquierda no se fía, y con razón, de la CEDA. Gil Robles no cree en la República.
>
> —¡Eso lo dicen los izquierdistas para justificar todo lo que hacen! —protestó enérgica doña Teresa—. Son ellos los que no creen en la República; en esta República quieren una revolución como la de Rusia. ¡Que Dios nos libre de ella **[146]**!

Ante la huelga general «el gobierno respondió (…) decretando el estado de guerra»[147]. Pero la tensión va *in crescendo* al proclamar Companys la constitución del Estado Catalán dentro de la República Federal Española desde el balcón de la Generalitat, el 6 de octubre de 1934:

> Aquella noche mi madre me dijo que los nacionalistas no la iban a secundar y los anarquistas tampoco. Lo peor fue que en Cataluña el presidente de la Generalitat, Lluís Companys, proclamó el Estado catalán en la República Federal Española.
>
> […]
>
> —He hablado con la tía Montse y está muy asustada. Han detenido a mucha gente de entre sus conocidos, y ella misma ha visto desde el balcón cómo se combatía en las Ramblas. No sabe cuántos muertos ha habido, pero cree que muchos. Doy gracias a Dios de que mis padres no tengan que ver esto[148].

La versión que ofrece la novela no coincide en absoluto con la que retrata el historiador Tuñón de Lara:

> El sábado, el Gobierno de la Generalidad estaba reunido en sesión permanente. Companys se encontraba en situación difícil ante las heterogéneas corrientes. Por fin, a las ocho de la noche, salió al balcón de la Generalidad y se dirigió a los miles de personas congregadas en la plaza de la República y proclamó el «*Estado Catalán dentro de la República Española*». Acto seguido, Companys pidió al general Batet que se pusiera a sus órdenes para servir a la República federal, pero, al mismo tiempo Lerroux, instalado en el ministerio de Gobernación, conferenciaba por teletipo con la Cuarta División Orgánica y le comunicaba que el Gobierno declaraba el estado de guerra en toda España. El jefe del Gobierno se dirigió por radio al país en términos de gran severidad contra los «anarquistas» de Asturias y los «separatistas» de Cataluña. Cumpliendo las órdenes de Madrid, el general Batet se dispuso a proclamar el estado de guerra en Cataluña y, cuando Barcelona la tropa avanzaba hacia la plaza de la República para fijar el bando en cuestión, el comandante Pérez Farrás, jefe de los Mozos de Escuadra de la Generalidad, mandó a sus hombres hacer fuego contra aquellos soldados. Y se generalizó el tiroteo en varios puntos de la ciudad […]. Comprendido que era inútil toda resistencia, el presidente Companys telefoneó al general Batet para comunicarle que se rendía y que se hacía único responsable de todo lo ocurrido. La bandera blanca

> sustituyó las catalanas izadas en los balcones principales de la Generalidad y del Ayuntamiento **[149]**.

A continuación, la situación de conflicto se acentúa con la Revolución de los mineros de Asturias, porque «donde realmente había prendido la llama de la revolución era en Asturias. Los mineros habían atacado los puestos de la Guardia Civil, y se habían hecho con el control del Principado» **[150]**. El fantasma de la Revolución se expande por la Península y llega a Madrid el temor de que la rebelión se produzca en sus calles:

> No están las cosas para ir por la calle alegremente, Amelia; no sé si sabes que en Asturias se ha desatado una auténtica revolución, y aquí, aunque ha fracasado la huelga, la izquierda no se resigna a dejar las cosas como estaban, hay mucho exaltado **[151]**…

En la novela, los episodios de octubre de 1934, y concretamente los que tuvieron lugar en Asturias, marcan un punto de inflexión claro. Si bien a lo ocurrido no se le puede restar importancia ni negar su relevancia histórica, hay que tener en cuenta que, aunque los acontecimientos de Asturias supusieron un desafío por parte del movimiento obrero a la legalidad republicana por la vía revolucionaria o insurreccional, «plantear, sin embargo, que con la insurrección de octubre se rompió cualquier posibilidad de convivencia constitucional en España, "preludio" o "primera batalla" de la guerra civil, es situar una insurrección obrera, derrotada y reprimida por el orden republicano, en el mismo plano que una sublevación militar ejecutada por las fuerzas armadas del Estado» **[152]**. Y añade Julián Casanova: «La República siempre reprimió las insurrecciones e impuso el orden legítimo frente a ellas. Tanto anarquistas como socialistas abandonaron después de octubre de 1934 la vía insurreccional y las posibilidades de volver a intentarlo en 1936 eran prácticamente nulas, con sus organizaciones escindidas y muy debilitadas […]. Después de octubre de 1934, la izquierda intentó restablecer la actividad política democrática, vencer en las urnas y superar los desastres insurreccionales» **[153]**.

En *Dime quién soy*, el gobierno se manifiesta incapaz de controlar una situación que en la novela se define como límite y no

muestra indicios de estar capacitado para gestionar la tensión acumulada:

> El presidente Alcalá Zamora no lograba domeñar la situación de enfrentamientos entre derechas e izquierdas, y el malestar en España era creciente, así que finalmente no tuvo otra opción que convocar elecciones generales para el 16 de febrero de 1936. Ninguno de nosotros podíamos imaginar lo que pasaría después **[154]** …

En este párrafo las intenciones de la novela se revelan harto transparentes al señalar que, todo el conflicto descrito, no es sino una anticipación, un presagio o precedente de «lo que pasaría después». Las páginas que ocupan la primera parte de *Dime quién soy*, en las que se retrata el periodo histórico republicano, no sirven sino como descripción de las causas y los antecedentes que condujeron al país a la Guerra Civil. La República, de nuevo, cumple la función que señalar los antecedentes del conflicto que se avecina.

A partir de lo observado es posible colegir de qué el modo se proyecta en la narrativa española actual el periodo histórico republicano. La República —y en este aspecto está la clave de su reconstrucción histórica— se describe con el horizonte siempre puesto en el estallido de la guerra y se reduce a mero antecedente de un acontecimiento posterior, sacrificando con ello su autonomía histórica y convirtiendo sus logros y sus fracasos, sus aciertos y sus errores, en elementos emergentes de una guerra anunciada **[155]**. Por ello es preciso apuntar, en primer lugar, que la reducción del periodo republicano a mero antecedente del conflicto bélico supone la aceptación del discurso que sostiene que la conflictividad social que tuvo lugar en la primera mitad de la década de los treinta en España fue el desencadenante de la Guerra Civil. Sin embargo, hay que considerar lo siguiente:

> Todas las repúblicas europeas que surgieron en los años veinte y treinta, salvo la de Irlanda, y eso incluye a Alemania, Austria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Portugal y Grecia, acabaron acosadas por fuerzas reaccionarias y derribadas por regímenes fascistas o autoritarios. Y en todos los casos, y no solo en España, la condición necesaria para la consolidación y estabilización de la democracia fue también que una amplia mayoría de la población

> aceptara, o al menos tolerara, esos nuevos regímenes que habían nacido de una forma tan rápida y sin apenas derramamiento de sangre [156].

No existía, pues, una causa intrínsecamente española que hiciera tambalear los cimientos de la República, sino que su inestabilidad se integraba en una coyuntura histórica internacional en la cual las clases reaccionarias —articuladas políticamente en torno al fascismo— iban a cometer una agresión contra los jóvenes e inestables, y todavía en vías de consolidación, regímenes democráticos. La República española no fue una excepción. Se concluye con ello que no fue la República quien provocó el advenimiento de la guerra; y que, consiguientemente, la República no fue *causa* de la Guerra Civil española; al contrario, su derrota —que se inicia el verano de 1936— fue un *efecto* de la agresión del fascismo nacional e internacional que se estaba empezando a armar y a organizar para derrumbar los sistemas democráticos europeos.

En segundo lugar, hay que apuntar —y es necesario seguir insistiendo en este aspecto— que el fascismo no se levanta contra el *fantasma* comunista que amenazaba el país con la organización de una revolución marxista. Porque en la República no existía la posibilidad, como se ha visto, de que se produjera una «revolución proletaria ni mucho menos un golpe armado. Se trataba, ni más ni menos, de la revolución democrática reemprendida en 1931 —fracasados los intentos anteriores—, contenida en 1934, que había recobrado toda su pujanza y contaba con posibilidades de desarrollo legal» [157]. La presunta amenaza de la Revolución no es posible seguir sosteniéndola como causa —o instrumento de legitimación— de la Guerra Civil española.

Por último, si bien es cierto que el periodo republicano estuvo marcado por una situación de conflicto social muy acentuado, representación del cual son las insurrecciones anarquistas de 1932 y 1933 o los acontecimientos del octubre de 1934 en Cataluña y Asturias, pero también la rebelión del general Sanjurjo en 1932, hay asimismo que apuntar, haciendo nuestras las conclusiones de Julián Casanova, que:

> Nada de eso, sin embargo, conducía necesariamente a una guerra civil. Esta empezó porque una sublevación militar debilitó y socavó la

> capacidad del Estado y del Gobierno republicano para mantener el orden. El golpe de muerte de la República se lo dieron desde dentro, desde el propio seno de sus mecanismos de defensa, los grupos militares que rompieron el juramento de lealtad a ese régimen en julio de 1936. La división del ejército y de las fuerzas de seguridad impidió el triunfo de la rebelión, el logro de su principal objetivo: hacerse rápidamente con el poder. Pero al minar decisivamente la capacidad del Gobierno para mantener el orden, ese golpe de Estado dio paso a la violencia abierta, sin precedentes, de los grupos que lo apoyaron y de los que se oponían. En ese momento, y no en octubre de 1934 o en la primavera de 1936, comenzó la guerra civil **[158]**.

Considerar que la Guerra Civil española es consecuencia directa de los desórdenes producidos en el periodo republicano supone aceptar la tesis que sostiene que lo que fue un golpe militar fascista que atentó contra la legalidad democrática fue más bien un acto de legítima defensa ante los altercados sociales. Una reconstrucción teleológica de la República, escrita desde el final, donde los acontecimientos históricos funcionan como elementos emergentes de lo que sucederá en el futuro, como ocurre en parte de las novelas de nuestro *corpus*, está muy cerca —en algunos casos la proximidad es total— de seguir reproduciendo las tesis y legitimando acaso, sin cuestionárselo, los motivos de quienes construyeron el mito de la cruzada de Franco (incluso desde posturas políticas supuestamente progresistas y aun de izquierdas). Resulta obligado, desde el rigor que impone la Historia y la crítica literaria, señalar y analizar el modo en que la República se desdibuja como objeto histórico en estas novelas. Frente a estos discursos, se impone la reivindicación de su autonomía histórica, pues, de lo contrario, convertida en mero antecedente, la República pierde su inteligibilidad histórica, su legitimidad política y su sentido.

II

La Guerra Civil y la ecuación república/URSS

Otro de los mitos de la historiografía franquista que pervive en la narrativa española actual se construye a partir de la presencia de la Unión Soviética en la guerra de España. La actuación de la URSS en apoyo a la República fue utilizada por los ideólogos del franquismo para reforzar su tesis de que la Guerra Civil no era sino una cruzada contra el comunismo y, del mismo modo, para afianzar que ellos, los *nacionales*, defendían los intereses de la nación española frente a lo que concebían como la anti-España, esto es, los españoles que se encontraban al servicio de los comunistas rusos. La ecuación República/URSS, tan presente en la historiografía franquista, se sigue reproduciendo hoy en día en las novelas sobre la Guerra Civil.

Una de las novelas que acaso de forma más transparente reproduce esta ecuación es *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón, una novela que busca dilucidar las extrañas circunstancias que rodearon la desaparición y la muerte de José Robles Pazos, traductor y amigo del novelista norteamericano John Dos Passos. La novela de Martínez de Pisón nos ofrece, en primer lugar, un retrato del traductor gallego mediante el cual se le libera de toda sospecha al personaje, al resaltar su integridad política y su firme compromiso con el gobierno de la República. De este modo, se dice que José Robles Pazos, «al producirse el levantamiento, consiguió un permiso temporal de la Universidad Johns Hopkins para permanecer en España y ponerse al servicio del gobierno legítimo»[159]. Trabajando para la República, Robles llega a Valencia, con el resto de la comitiva republicana, en noviembre de 1936, en el momento en que se produce el traslado del gobierno a

la ciudad levantina, aunque «sus amigos le habían aconsejado desde el principio que regresara con su familia a los Estados Unidos, donde no correría ningún peligro y sería más útil a la causa republicana, pero él creía que su sitio estaba en España y, acompañado de su hijo, siguió a sus superiores hasta Valencia» [160]. Una vez que «se había instalado en el edificio del Hotel Metropol, justo enfrente de la plaza de toros», se dice que José Robles «prestaba sus servicios como traductor en el Ministerio de la Guerra y en la embajada soviética» [161], lo cual contribuye a afianzar su lealtad republicana. Del mismo modo, el retrato humano y humanizado que de Robles Pazos se ofrece en la novela cumple la función de establecer una identificación entre el lector y el personaje. Se dice de José Robles que era

> … un hombre irónico y hasta mordaz, dispuesto a reírse de cualquier cosa, un excelente conversador cuyo desenfado lo hacía más afín al espíritu de las novelas de Baroja que al de sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza. Así, mientras para estos las corridas eran tabú, Dos Passos recuerda lo mucho que Robles disfrutaba yendo a la plaza y haciendo dibujos de los toreros. Era Robles, además, un buen compañero de viaje [162].

Aunque hombre de izquierdas y ferviente republicano, se hace hincapié en el carácter apartidista de Robles, como un modo de subrayar su carácter liberal y apartarlo de todo dogmatismo [163], y su talante cívico: «Tenía Robles el grado de teniente coronel, pero su mentalidad civil le inducía a vestir siempre de paisano» [164]. Del mismo modo se pone el acento en sus ambiciones literarias, acaso frustradas por la guerra y por su repentina y misteriosa muerte, que de buen seguro despertarán en el lector un sentimiento de ternura y le llevarán a establecer cierta empatía con el protagonista [165].

Cuando *Enterrar a los muertos* ha completado el proceso de humanización del personaje, dotándolo de un carácter y espíritu libre, que provoca el establecimiento de un efecto de identificación con el lector, entonces José Robles Pazos es arrestado —sin que se expliciten en la novela los motivos de la detención—, y las oscuras circunstancias que rodean el suceso invitan a vaticinar que al personaje le depara un futuro no demasiado halagüeño. Ciertamente, en este sentido, la novela está muy bien construida,

pues solo en el momento en que la caracterización del personaje completa su perfil de protagonista, con rasgos positivos y tintes empáticos, solo entonces, se pasa a narrar su trágico desenlace y se señala a su antagonista, que se encuentra en un plano de clara desventaja en cuanto a nivel de identificación con el lector, que no es otro que la sombra del terror estalinista que ha logrado implantarse en la guerra de España. La positivización del protagonista sirve para resaltar, como reflejo invertido de un espejo, la visión negativa que se ofrece de su antagonista. Una estructura excelentemente construida al servicio del maniqueísmo literario.

Una vez detenido Robles, la cronología de los hechos es la siguiente: en primer lugar, y a partir de las memorias de Francisco Ayala, *Enterrar a los muertos* cuenta que «una tarde de principios de diciembre, Robles faltó a su tertulia y nunca más se le volvió a ver» **[166]**. Y se añade:

> La desaparición, de hecho, se había producido la noche anterior. Los Robles acababan de cenar con sus anfitriones, y Pepe se disponía a leer un libro de relatos de Edgar Allan Poe cuando llamaron a la puerta de la vivienda. Un grupo de hombres de paisano entró en el salón. Sin dar explicaciones ni atender a sus ruegos, le ordenaron que se arreglara y les acompañara. Al día siguiente, tal como recuerda Ayala, su mujer y sus dos hijos recorrieron la ciudad en busca de información sobre su suerte. La angustia de Márgara estaba más que justificada: enseguida supo que había sido acusado de traición a la República y encarcelado **[167]**.

Una vez que José Robles ha sido arrestado, la familia acude en dos ocasiones a visitarle a la prisión con la esperanza de que la investigación en marcha demuestre su inocencia y determine que su detención debe atribuirse a un error **[168]**. En el *ínterin*, la familia mueve los hilos entre sus amistades influyentes, entre los que se cuentan «Wenceslao Roces, a la sazón subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, y […] Rafael Alberti» **[169]**. Pero sus intentos fueron estériles. No es posible dilucidar, desde el interior de la novela, aunque es más que probable que la respuesta sea negativa, si el poeta y el político comunistas llegaron a interceder por la liberación del traductor gallego **[170]**.

Frente a la escasa influencia que ejercieron Alberti y Roces para

mediar en la liberación de Robles, se contrapone en *Enterrar a los muertos* las vicisitudes que hubo de atravesar John Dos Passos en su malogrado intento de socorrer a su amigo y traductor. Ignacio Martínez de Pisón y su *Enterrar a los muertos* convierten la voz de Dos Passos en discurso de autoridad cuando, en realidad y siguiendo a Southworth, «sus escritos sobre la guerra civil española tienen poca significación en sí mismos» **[171]**. Resulta relevante el papel que se le asigna al escritor norteamericano en la novela de Martínez de Pisón, ya que es a partir de su personaje desde donde sale a relucir el carácter anticomunista de *Enterrar a los muertos*. Es pertinente observar, en un primer momento, la evolución de un John Dos Passos que pasa de exhibir sus «simpatías por el pueblo ruso y su revolución» **[172]**, a mostrar su más rotundo rechazo a todo lo que proviniera de la Unión Soviética. La muerte de Robles supone un claro punto de inflexión en la trayectoria ideológica del autor de *Manhattan Transfer*:

> … el propio viraje ideológico posterior evocaba, aunque sin citarlo de forma expresa, el caso de su amigo Robles: «Lo que vi en España me produjo una total decepción con respecto al comunismo y la Unión Soviética. El gobierno soviético dirigía en España una serie de "tribunales alegales" (para ser más exactos, bandas de asesinos), que inmisericordemente mataban a todo aquel que se interponía en el camino de los comunistas. Acto seguido, manchaban con calumnias la reputación de sus víctimas». Sus quejas sobre la crítica literaria aparecen un poco más adelante: «A causa de mi cambio de postura he sido penalizado porque entre los principales reseñistas de libros predominan los que se encuentran próximos a la izquierda; los comentarios sobre mis libros tienen una inequívoca tendencia a ser menos entusiastas que en mi primera época, y los rasgos que antes eran ensalzados como virtudes se han convertido en defectos» **[173]**.

Y seguidamente se añade que «el anticomunismo de Dos Passos se había visto reforzado […] con un nuevo asesinato, en esa ocasión el de Carlo Tresca, el anarquista italoamericano» **[174]**.

Ignacio Martínez de Pisón está construyendo un relato sobre la Guerra Civil española en el que el enemigo no se localiza en el frente contrario, sino en el propio bando. En este sentido, se apunta en la novela que «si en España a los comunistas no les gusta

alguien, le pegan un tiro»[175]. Los comunistas se erigen en *Enterrar a los muertos* como el nuevo enemigo. Se les atribuye el objetivo estratégico de pretender aniquilar —con todos los medios y favorecidos por la presencia soviética en España, que chantajea, a cambio de apoyo militar, al gobierno de la República— a aquellos aparatos políticos que obstaculicen su control por la hegemonía política en el frente republicano:

> … los anarquistas creían que existía «una trama para eliminarles de la escena española» y acusaban a los estalinistas «de haber organizado una GRU en España controlada desde Moscú». El artículo no lo aclara pero, dadas las circunstancias, parece evidente que también de las actividades de esa filial española de la policía secreta soviética se habló en la entrevista de Dos Passos y Nin. Lo que sí dijo este fue que el PCE se había convertido en un instrumento de la política exterior soviética y que la URSS buscaba seguridad y estaba dispuesta a sacrificar la revolución española, «porque el imperialismo lo exige como precio de la posible ayuda militar a Rusia contra una agresión de Alemania, Italia y Japón». En palabras de Nin, la única esperanza de salvar la revolución consistía «en una aceptación por parte de los anarquistas de una línea de acción bolchevique»[176].

Se hace preciso señalar aquí que el relato que pone sobre el papel Ignacio Martínez de Pisón en su *Enterrar a los muertos* reproduce, de una forma bastante fiel, el relato construido sobre el PCE en los años posteriores a la Guerra Civil española y, para el cual, contribuyó sobremanera el historiador profranquista Burnett Bolloten, cuyas sus tesis —acaso mitos— están presentes en la novela. Porque, en efecto, *Enterrar a los muertos* reproduce la matriz bolloteniana, sintetizada del siguiente modo por Fernando Hernández Sánchez:

> Si nos detenemos un momento para intentar pergeñar un bosquejo de la imagen del Partido Comunista de España durante la guerra civil con los estereotipos heredados de la literatura memorialística y de la historiografía de matriz bolloteniana, tendríamos ante nuestros ojos la figura de un ciego ejecutor de las órdenes de Moscú, que pretendió implantar una democracia popular mediante la imposición de una hegemonía que solo podía conseguir a costa de la laminación de sus competidores a derecha e izquierda: los socialistas y los anarquistas. Un partido-refugio de emboscados, arribistas y sectores conservadores

> asustados por la revolución y, en consecuencia, una organización contrarrevolucionaria. Por su obstinación en el mantenimiento de una resistencia desesperada que solo convenía a los intereses soviéticos, se erigió en el partido de la guerra. Fue el responsable de la persecución política y policial de izquierdistas antiestalinistas, y trajo a España la lógica de las purgas que asolaron la URSS por esos mismos años. Era una perfecta maquinaria organizativa y, gracias a ello, dominó el Ejército Popular y los aparatos esenciales del estado republicano (policía, Servicio de Inteligencia Militar). Logró, por último, imprimir su sello al gobierno republicano, desalojando de él a quienes resultaban incómodos (Largo Caballero, Prieto), aupando a personajes acomodaticios o fácilmente manipulables (Negrín) y manejando los hilos de la tramoya que habría convertido a una República española hipotéticamente triunfante en un anticipo de las posteriores democracias populares del Telón de Acero **[177]**.

Frente al relato bolloteniano de *Enterrar a los muertos*, es imperativo subrayar que el PCE no funcionaba en tanto que marioneta del gobierno soviético. Varios episodios ocurridos en la Guerra Civil constatan la autonomía de los comunistas españoles respecto a las órdenes emitidas por Moscú. Un ejemplo claro se localiza en la divergencia de opinión entre el PCE y la URSS en lo que refiere a la entrada de los comunistas en el denominado «Gobierno de la Victoria». Desde la URSS «se desaconsejaba, si no era absolutamente necesario, que los comunistas participasen en un hipotético gobierno, y hacerlo solo "si es urgente y absolutamente necesario para aplastar la insurrección". Se mantuvo de esta forma la línea de apoyar desde fuera, sin formar parte de ellos, a los gobiernos de Frente Popular, evitando las tentaciones, alimentadas por un romanticismo revolucionario, de avanzar posiciones hacia una solución de carácter soviético» **[178]**. No obstante, las circunstancias concretas de la realidad española, de la que tenían mayor conocimiento los comunistas españoles que los soviéticos, impulsaron al PCE a entrar en el gobierno —por medio de la introducción de dos representantes comunistas— contradiciendo las directrices de Stalin. Por lo tanto, «acabamos de concluir que fueron los comunistas los que dieron el paso para entrar en el gabinete, y que después vino la convalidación de Moscú» **[179]** y que «la dinámica propia de las circunstancias nacionales habían hecho que los comunistas españoles actuasen de forma distinta a la propuesta

por Stalin, y este lo aceptó»[180]. Otro ejemplo evidente, que invalida la teoría de la dependencia del PCE hacia la URSS, se registra en la caída del Gobierno de Largo Caballero. Así describe lo ocurrido Fernando Hernández Sánchez:

> Los comunistas pusieron la proa a Prieto por su gestión, por lo que juzgaban rudamente como derrotismo y voluntad de acallar la voz de la resistencia, y lo criticaron a fondo en su prensa. Al propio tiempo, en los umbrales de Munich, Stalin llegó a la conclusión de que era hora de que los ministros del PC abandonasen el gobierno republicano español (y que sus homólogos franceses se abstuviesen de ingresar en el galo) para buscar apoyo de Francia y Gran Bretaña ante la manifiesta voluntad expansionista alemana. De haber sido el PCE ese mero mecanismo de transmisión de las decisiones de Moscú que le han atribuido las interpretaciones tradicionales, habría aceptado el ucase de Stalin sin replicar. Pero como ocurrió con la entrada en el gobierno de Caballero y en su caída, y con la sugerencia de celebrar elecciones al año anterior, el PCE mantuvo una posición propia, fruto del dinámico contexto de la guerra, de sus condicionamientos internos, de su evolución y de la irradiación de su influencia. En esta situación, directrices como las que venían de fuera colocaron a la organización ante un *tempo* político y una línea que podían no resultar coincidentes con las que convenían a la geoestratégica soviética[181].

Por lo tanto, la imagen que proyecta *Enterrar a los muertos* de los comunistas no se corresponde con la realidad histórica. El libro de Fernando Hernández se encarga —de manera muy southworthiana— de desmantelar muchos de los mitos heredados sobre el papel de los comunistas en la guerra, que, en parte, siguen reproduciéndose hoy en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón, que sigue diciendo en su novela:

> Pese a que Dos Passos todavía confiaba en la victoria republicana y reconocía las dotes organizativas de los comunistas, denunciaba a estos por haber llevado sus «secretos métodos jesuíticos, su caza de brujas contra el trotskismo y toda la compleja y sangrienta maquinaria de la política del Kremlin»[182].

Es cierto que, como recuerda Hernández Sánchez, en la retaguardia republicana

> … hizo su aparición un tipo de personal particular, los agentes de la NKVD, cuya visión —en palabras de uno de sus máximos exponentes, Orlov— era, supuestamente, ayudar a los republicanos a montar un servicio de inteligencia militar y desarrollar las bases para una guerra de guerrillas. Sin embargo, para este tipo de tareas no era necesario pertenecer a la NKVD. El coronel Ilya Starinov, que puso en marcha el XIV Cuerpo de Ejército de Guerrilleros, pertenecía a la inteligencia militar (GRU, acrónimo de Directorio Principal de Inteligencia, en ruso). Fue otro insigne agente de la NKVD, Sudoplatov, quien dejó traslucir la verdadera misión de Orlov y sus hombres: planificar operaciones contra los «trotskistas» y su agencia local (POUM), contra los «aventureros» que acudieron a España con la esperanza de ver materializadas sus utopías revolucionarias, y para colaborar en la liquidación de la «quinta columna» fascista **[183]**.

Pero, como todo, y en este sentido la novela de Martínez de Pisón es muy deficiente, hay que tener en cuenta el contexto en que se producen los fenómenos con tal de aprehender en su totalidad el sentido de los hechos. La retaguardia republicana, con los fascistas acechando en las puertas de Madrid, sufría el acoso de la llamada «quinta columna» que trabajaba en el interior de la zona de la República para, desde dentro, dinamitar el frente republicano. Si bien la violencia empleada por los hombres de la NKVD no puede justificarse de ningún modo, sí hay que sacar a colación la coyuntura en que se produce, ya que «a medida que la amenaza de cerco se cernía sobre Madrid, y con la paranoia suscitada entre sus muros por la autocomplaciente propaganda enemiga que exaltaba la presencia acechante de esa "quinta columna" complementaria a las que convergían sobre la capital de la República, proliferaron las ejecuciones de sospechosos» **[184]**. El PCE, como afirmó el búlgaro Stoyan Minev, *Stepanov*, cuya cita reproduce Fernando Hernández Sánchez en su ensayo, «sacó sus propias conclusiones y llevó a cabo en un par de días todas las operaciones necesarias para limpiar Madrid de quintacolumnistas. Esta operación de "limpieza" contribuyó a la salvación de Madrid no en menor medida que los combates a las puertas de la ciudad» **[185]**.

No obstante estas voces, la novela de Martínez Pisón se sigue sirviendo únicamente del testimonio, en ocasiones poco sólido, de Dos Passos para armar su relato. Porque Dos Passos, que denunció la persecución estalinista en España, comenta en otro lugar de la

novela que si bien sospechaba que esta existiera, nunca tuvo constancia empírica de ello. Se está fijando como cierto un episodio que pertenece al terreno, siempre resbaladizo, de la especulación:

> Desde el primer momento, el hombre se había mostrado convencido de que en Madrid dominaba el terror. Hemingway, conteniendo las ganas de pegarle un puñetazo, le preguntó si había visto algún cadáver o algún otro indicio de violencia, y el otro contestó: «No, no he tenido tiempo. Aunque lo sé con toda seguridad» **[186]** .

Como con toda seguridad, pero sin tener de nuevo pruebas fehacientes de ello, se sostendrá en la novela que detrás de la muerte de José Robles Pazos se encuentra el brazo armando del terror estalinista en España. Los indicios que la novela muestra se encaminan a resolver el misterio en esta dirección. *Enterrar a los muertos*, a partir de este momento, se recrea en la búsqueda del asesino —ocultado por la «conspiración de silencio y de mentiras» **[187]** urdida por los soviéticos— de Robles. La acusación se levanta sobre las sospechas de John Dos Passos:

> Quizás sea este el momento de preguntarnos por qué asesinaron a José Robles. Esa misma pregunta siguió haciéndose durante mucho tiempo Dos Passos, quien a comienzos de noviembre escribió una carta a Henry Carrington Lancaster en la que daba por «seguro que Robles fue fusilado por alguna razón por los comunistas de la GPU [la NKVD], y nadie se atreve a abrir la boca al respecto. ¿Por qué fue fusilado? Todavía tengo esperanzas de averiguarlo». Unos meses antes, en julio, Márgara había escrito también a Lancaster para decirle que «una fatal equivocación o tal vez una venganza personal» le parecían las únicas explicaciones posibles de la muerte de su marido **[188]** .

A continuación, se desacreditan en la novela algunas de las acusaciones que se vertieron sobre Robles:

> Probablemente, las razones últimas nunca llegarán a conocerse, pero sí podemos desmontar algunos de los bulos con que se quiso alimentar las acusaciones de traición contra Robles. Entre ellos estaba el de la ayuda que, supuestamente, este habría prestado a su hermano Ramón para que pasara a la llamada zona nacional y se incorporara al ejército rebelde. Un simple vistazo a su hoja de servicios basta para

desmentirlo **[189]**.

Y seguidamente:

> Hubo otro bulo aún más zafio y disparatado. En junio de 1986, Stephen Koch entrevistó a un anciano Joris Ivens, que, convencido todavía de que las acusaciones contra Robles eran ciertas, le dijo que este «había estado enviando por las noches mensajes luminosos a las líneas fascistas». La versión de Ivens cae por su propio peso: difícilmente podía alguien comunicarse con el enemigo por medio de señales luminosas en un momento como aquel, en el que el frente más cercano, tal como proclamaba un enorme cartel instalado en la céntrica plaza de Castelar, estaba a ciento cuarenta kilómetros de Valencia **[190]**.

Más adelante se ofrece una explicación más factible, que encontraría en la indiscreción de la que Robles hacía gala en las tertulias políticas en las que participaba el motivo de su encarcelamiento y su posterior fusilamiento **[191]**. La explicación, sin embargo, no convence al novelista que pretende encontrar en la muerte del traductor gallego pruebas más evidentes de la persecución estalinista. Por eso incide de nuevo en su postura política —ferviente republicano pero no comunista— y sugiere la necesidad de los aparatos soviéticos de eliminar a un hombre que, debido al servicio que había prestado a la República, sabía demasiado y, peligrosamente, podría volverse en su contra. Porque, como se dice a continuación, Robles debía de tener noticia de la supuesta terrible represión que, con el fin de aniquilar cualquier forma de oposición en su mismo frente, emprenderían los comunistas en los próximos meses de guerra:

> Informes confidenciales recientemente desclasificados demuestran que los planes del Kremlin para, por un lado, controlar el Ministerio de la Guerra y, por otro, aplastar a la CNT y al POUM están documentados desde el comienzo mismo de la colaboración militar rusa con la República, y hay incluso un informe del propio Gorev en el que se dice que «una lucha contra los anarquistas resulta absolutamente inevitable». Robles tenía por fuerza que conocer esos planes. Robles sabía demasiado sobre el creciente poder soviético dentro del gobierno español y sobre la encarnizada represión que se avecinaba, y eso bastaba para hacerle sospechoso a ojos de la inteligencia militar

> soviética, porque, como escribió Stanley Weintraub, «en su calidad de no comunista no era lo suficientemente de confianza como para que "olvidara" la información adquirida a través de Miaja y Gorev» **[192]**.

Hay que señalar que en los planes de los comunistas —ni españoles ni soviéticos—, en contra de las fabulaciones de anarquistas, trotskistas, casadistas y el propio Martínez de Pisón, no existía ninguna intención de aniquilar las otras fuerzas políticas que se encontraban en el interior del Ejército Popular Republicano. En primer lugar porque —y muy a pesar de la obsesión de corte bolloteniana de Ignacio Martínez de Pisón— entre los objetivos comunistas no se contaba el control de la hegemonía militar de la República. En segundo lugar porque el estado en que se encontraban las fuerzas comunistas en ese momento de la guerra, muy mermadas debido a su papel en el frente —que, a diferencia de los que tejían una supuesta revolución social en la retaguardia, se contabiliza también por el elevado número de bajas—, no tenían capacidad para llevar a cabo un rapto de poder como pretende atribuirle la literatura anticomunista **[193]**.

Sin embargo, José Robles fue, a tenor de lo dicho en *Enterrar a los muertos*, una víctima del terror estalinista en su intento de controlar la hegemonía del frente republicano. Pero su muerte no se tildó únicamente de imperiosa por la cantidad de la información que acumulaba el traductor de *Manhattan Transfer*, sino también como una estrategia urdida por la NKVD para quitarse de encima a los hombres del GRU que asimismo actuaban en la guerra de España. La muerte de Robles, se concluye en la novela, fue consecuencia del enfrentamiento interno entre la NKVD y el GRU. La muerte de Robles respondió a la necesidad de la NKVD de deslegitimar al GRU; su muerte permitió acusar al cuerpo de inteligencia soviético de traición y con ello desencadenar una purga contra sus miembros **[194]**.

En síntesis, Ignacio Martínez de Pisón concluye que «dentro de la lógica estalinista, la jugada se presentaba sencilla: acusando de traición a Robles, se acusaba también a Gorev, al que se presentaba como alguien incapaz de seleccionar a sus colaboradores más cercanos» **[195]**. Y más adelante se afirma que «por la cantidad de militares que corrieron la misma suerte podría hablarse de una

purga entre los miembros del GRU enviados a España. El asesinato de Robles, en tal caso, no sería sino un prólogo a esa purga» **[196]**. En resumidas cuentas:

> Lo que la NKVD buscaba era poner en entredicho a Gorev colocando a su sombra el espectro de un traidor. La liberación de Robles estaba descartada porque habría constituido una confirmación de su lealtad a la República e, indirectamente, de la autoridad de Gorev. Es posible que su destino estuviera escrito desde el momento mismo en que fue detenido en Valencia, e incluso antes. A Robles se le detuvo para ejecutarle y, por perverso que parezca, era su ejecución la que debía convertirse en la principal prueba de su traición. No se fusiló a un traidor: se fusiló a un hombre para hacer de él un traidor **[197]**.

El «horror estalinista», tal como se muestra en la novela de Martínez de Pisón, cernió al fin su sombra sobre tierras de España. Este relato es, opinión de Dolores Sánchez, en parte deudor de «la literatura clásica que el anarquismo y el trotskismo (mejor el poumismo), entre otros, habían producido desde los inicios del conflicto sobre el PCE, la presencia del Komintern y de los servicios secretos soviéticos en España» **[198]**; un relato que, dicho sea de paso, coincide sobremanera con el mito de la cruzada de Franco. José Robles Pazos fue, pues, una de las primeras víctimas del estalinismo en España, acaso la muerte pionera que desencadenó todas las demás. Esta es la conclusión que ofrece la novela *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón. Aunque, en realidad, la muerte de Robles Pazos es lo de menos en la novela. Lo que verdaderamente es relevante en ella es que se ofrece, en clave de denuncia, un relato de la presencia soviética —y de su lucha, despiadada y atroz, por el control de la hegemonía republicana— en el frente republicano durante la Guerra Civil española. Y resulta sorprendente, y aun alarmante, el modo en que el mito de la cruzada que conjuraron los ideólogos del fascismo español se sigue reproduciendo en las páginas de una novela escrita y publicada en el año 2005. Porque la novela de Martínez de Pisón guarda una gran similitud —y es coincidente en algunos de sus puntos nodales — con los relatos que construyó el franquismo con el fin de justificar su cruzada contra el comunismo. Porque la novela de Martínez de Pisón se construye sobre la ecuación República/

comunismo, tergiversando la verdadera dimensión política del frente republicano. *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón reactualiza el mito del franquismo al mostrar, y tratar de demostrar con especulaciones poco firmes, aunque con apariencia de rigurosidad, que la presencia de la Unión Soviética en la Guerra Civil española encuentra su motivo en la intención de Stalin de controlar, militar y políticamente, por medio de un proceso de sovietización, el frente de la República. Sus —así denominadas en la novela— purgas irían en esta dirección. El «caso Robles» constituiría un símbolo de dicha persecución.

No obstante, hay que señalar que —contra el mito de la cruzada de Franco y la descripción que de la Guerra Civil ofrece Martínez de Pisón— no existía, por parte de la URSS, la intención de convertir la República de España en una colonia soviética. El libro de Ángel Viñas *La soledad de la República* es en este sentido esclarecedor. El primer argumento que se esgrime en el ensayo de Viñas es que la República acude a pedir apoyo a la URSS solamente cuando las democracias burguesas europeas, con Francia y Gran Bretaña a la cabeza, les negaron su ayuda por medio del Pacto de No Intervención. Y hay que añadir también, contra quienes sostienen que en la intervención soviética en la Guerra Civil subyacía un interés de situar a España en la órbita soviética, que la URSS, en primera instancia, se adhirió al Pacto de No Intervención «con tal de que los países más involucrados también lo hicieran» **[199]** y «Stalin no se decantó por una acción directa a favor de la España republicana hasta que resultó evidente que el Tercer Reich y la Italia fascista se reían de la no intervención y continuaban un apoyo creciente a Franco» **[200]**. Hay que recalcar por lo tanto que el modo en que la Unión Soviética intervino en la Guerra de España «implica, en efecto, que los soviéticos jugaban un juego bastante limpio, algo que muchos historiadores de tendencia derechista o conservadora no estaban, ni están, dispuestos a aceptar» **[201]**. En síntesis los hechos acontecieron en este orden:

> … que la Unión Soviética apoyara a la República se debía esencialmente a la retracción franco-británica. Madrid se había dirigido desde el primer momento a París y a Londres en busca de apoyo. Cuando no lo obtuvo, no había tenido otro remedio que tornarse hacia Moscú, la última carta. En los primeros días de la

> guerra no era la Unión Soviética la que había intervenido sino los alemanes y los italianos **[202]**.

Por lo tanto, atribuirle a la Unión Soviética un interés de corte imperialista en su intervención en la Guerra Civil supone un desconocimiento o una tergiversación consciente de la cronología de los hechos. Y, si cabe, una reproducción de la ideología de la cruzada de Franco que representó la Guerra Civil como el lugar donde ya «no se trataba de combatir una España roja sino a la propia Rusia» **[203]**. El mito franquista, en efecto, construyó una imagen del frente republicano en el que se había iniciado un inexistente proceso de sovietización y bolchevización de la República. La República parecía haberse convertido en una provincia del imperio soviético y, en correspondencia con su nuevo papel adquirido, su funcionamiento estaría controlado por los aparatos de Estado soviético, como así quedaría constatado por medio de la presencia de la NKVD, retratada, en esta dirección, en la novela *Enterrar a los muertos*. No obstante, y contra lo que dice la novela de Martínez de Pisón, esta construcción responde a una adulteración, ideológicamente interesada, de la realidad histórica de la República. Porque, contra lo expuesto, hay que seguir insistiendo en que, con la presencia soviética en España, no se pretendía llevar a cabo un proceso revolucionario a imagen y semejanza del producido en Rusia en 1917, como tampoco fue posible identificar proceso alguno de sovietización en la vida española. La Unión Soviética sabía que para atraer a la causa republicana a los gobiernos europeos no-intervencionistas y asimismo a pequeño-burgueses, campesinos e intelectuales del interior, tenía que rehuir cualquier posible asociación entre República y Revolución. En este sentido, dice Ángel Viñas:

> La revuelta de España había creado una situación compleja. Pero esta situación no debía aprovecharse para avanzar por el camino de la dictadura del proletariado ni, mucho menos, para crear soviets. Hacer algo así sería un error fatal […]. Por el contrario, lo que había que hacer era *situarse bajo la bandera de la defensa de la República*, no abandonar en aquel momento las posiciones mantenidas por el régimen democrático, precisamente cuando las masas obreras disponían de armas. Había que aconsejarles que

> hicieran causa común con la pequeña burguesía, con los campesinos y con los intelectuales a fin de fortalecer la república democrática venciendo a los elementos fascistas y contrarrevolucionarios **[204]**.

Y añade más adelante que «una rápida "sovietización" de los "obreros armados" […] fortalecería las corrientes antibolcheviques en toda Europa. Tal evolución haría peligrar la política de normalización que seguía la diplomacia soviética y, por ende, minaría su capacidad de llegar a acuerdos con todos aquellos Estados hostiles a la Alemania hitleriana y al expansionismo japonés. Por último, generaría reacciones hostiles en, sobre todo, los países vecinos de España (tales como Italia) o en aquellos (Reino Unido) con intereses en el Mediterráneo» **[205]**.

La presencia soviética y la influencia comunista en el Ejército de la República trató de unificar un ejército fragmentado, descoordinado y dividido —recordemos la célebre frase de Rojo de «tenemos cinco ejércitos y no uno» **[206]**— como método estratégico más eficaz para ganar la guerra. De este modo, «la estrategia pasó a ser la del "frente único por abajo" […], es decir, la unidad de acción bajo la dirección comunista con las bases socialistas sin contar con los dirigentes de estos» **[207]**. Pero en ningún caso existía en España un Ejército ruso. El historiador Herbert R. Southworth, para corroborar esta afirmación, saca a colación unas palabras del novelista inglés George Orwell, poco sospechoso de propagandista estalinista, que dicen así:

> De esta gran pirámide de mentiras construida por la prensa católica y reaccionaria de todo el mundo, permítasenos tomar un solo ejemplo: la presencia en España de un ejército ruso. Había piadosos partidarios de Franco que se creían esta fábula; los cálculos sobre el número de estas fuerzas [rusas] llegaron a alcanzar el medio millón de hombres. Pues bien, no había ejército ruso en España. Hubo quizá algunos centenares de pilotos y otros técnicos, como mucho algunos centenares, pero no había un ejército **[208]**.

De hecho, y como apunta Ángel Viñas, la presencia de ese centenar de pilotos y técnicos que señala Orwell, respondía a la necesidad de que únicamente ellos eran capaces de hacer funcionar la maquinaria rusa enviada a España **[209]**.

No es de recibo sostener que se había producido un proceso de

sovietización de la República española. Si bien, como dice Helen Graham, «la popularidad creciente de la Unión Soviética […] como único país importante que había roto el aislamiento internacional que sofocaba a la República, había proporcionado un enorme impulso a la moral popular»[210], esto no implica necesariamente que la ecuación República/URSS se sostenga, pues, como añade más adelante la historiadora británica, aunque es indudable que el influjo ruso hizo mella en la vida cotidiana de la zona republicana, no se puede hablar, con rigor, de que recibiera sustrato político. El sustrato, según Graham, era de otro orden: «En Madrid, en el invierno de
1936-1937,
hicieron furor los sombreros y las insignias rusas de toda clase. Las revistas femeninas también presentaban los peinados y la moda rusos como la última palabra en elegancia. Pero esta atracción generalizada y la escenografía superficial que la acompañaba poco tenían que ver con el marxismo-leninismo o ideología política de ningún tipo. Por lo tanto, carece de sentido hablar, como hacen algunos comentaristas, de que la política y la sociedad republicanas se estaban "sovietizando"»[211].

Con todo, no cabe sino concluir que la Unión Soviética, con su presencia en la Guerra Civil, no pretendía convertir España en satélite del imperio ruso, haciendo estallar en su interior una revolución bolchevique ni constituir soviets. Esgrimir a estas alturas, como se sostenía desde la historiografía franquista, que «el destino de España [dependía d]el hotel en donde estaba el cuartel general soviético, más interesado en apoderarse de la República que en ganar la guerra»[212], no puede sino tildarse de anacronismo historiográfico. Por lo tanto, la construcción de una visión de la España republicana controlada por la inteligencia soviética, como sucede en *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón, le devuelve a la mitología franquista su legitimidad al demostrar que, en efecto, el comunismo soviético se estaba apoderando de España y, por consiguiente, la batalla no se daba contra una República legítima y democrática sino contra el *fantasma* del comunismo cuyos pasos empezaban a recorrer España. Ciertamente, el retrato ofrecido de la República en guerra por Ignacio Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos* bien puede inscribirse en una corriente

literaria que, en 1989, y con el escritor fascista Fernando Vizcaíno Casas y su novela *Los rojos ganaron la guerra*, parecía agotarse o se tendía a identificar como los últimos trazos de un franquismo residual tras la transición democrática.

Pero el modo en que Martínez de Pisón retrata la zona republicana durante la Guerra Civil española no es, contrariamente, una excepción. La descripción que de la guerra ofrece *Enterrar a los muertos* es coincidente, desde un punto de vista ideológico, a la que proyecta la novela de Andrés Trapiello, titulada *Días y noches* (Espasa-Calpe, 2000) **[213]**. La novela, que reproduce la técnica narrativa del manuscrito encontrado, recoge el testimonio —ficticio— del combatiente republicano Justo García, que plasmó por escrito su experiencia en un libro de contabilidad. En esas memorias escritas por Justo García, uno de los primeros episodios de la guerra que se narran, casi al final de la misma, es el del fusilamiento de dos compañeros de batallón por parte del comisario político Saturnino, cumpliendo directamente las órdenes que recibe de la URSS:

> Ayer fue un día calamitoso, de los más tristes para mí desde que empezó la guerra. Nadie podía imaginarse que sucedería nada parecido, y mira que hemos visto de todo. El comisario político, un asturiano que se llama Saturnino, nos dijo que estas cosas no tienen que salir de aquí y que no debemos comentarlas, y que la guerra exigía estos sacrificios, pero no ha convencido a nadie, más que a los que ya lo estuvieran, porque no hace falta convencerles, pues aceptan las consignas como si se las dijera un obispo. Todo lo que viene de Rusia es sagrado, porque allí atan los perros con longaniza, y no digo yo que Rusia no sea el paraíso, pero habrá de todo, como en todas partes, digo. A mí mismo me advirtió que no se me ocurriera apuntarlo en mi cuaderno, porque me la jugaba […] No tiene uno miedo de los fascistas, y en cambio sí del que está contigo en el mismo bando **[214]** …

Obsérvese, en primer lugar, en su intento de denigración de la Unión Soviética, la equiparación que se realiza del discurso proveniente de la URSS —sus «consignas»— con los dogmas de la Iglesia —«como si lo dijera un obispo» o «lo que viene de Rusia es sagrado»—. En segundo lugar, nótese que la censura, como aparato de represión dictatorial del que supuestamente se hacía uso en la

España republicana a instancias de la Unión Soviética, se encuentra presente desde el principio mismo al recibir amenazas el protagonista para que no apunte en su cuaderno nada de lo sucedido. En tercer lugar, se apunta en la novela —para acentuar la amenaza soviética existente en el propio bando— que el protagonista siente mayor pavor del enemigo comunista, con el que lucha codo con codo en la guerra, que del enemigo fascista que se encuentra en el frente contrario.

Pero a pesar de las amenazas de censura y de su consiguiente represión por desobediencia, Justo García no se resigna a dejar constancia escrita de lo acontece ante sus ojos. Estos son los hechos tal y como los relata el protagonista:

> Lo de ayer ocurrió como sigue. El capitán ordenó tres guardias para la noche, de dos horas cada una […]. En la segunda de estas guardias, el que la hacía, un chico muy callado a quien llamamos Andresito, de Madrid, oyó ruidos […]. Andresito volvió al ¿quién va?, y de no haber soltado un tiro, no le habrían hecho caso. Tampoco podían salir corriendo porque, como digo, estaba todo a oscuras. Después supusimos que habían elegido la segunda guardia porque la hacía Andresito y no contaban que fuese a darles el alto, y menos a disparar, si les descubría, porque es un alfeñique. Parece poca cosa; de presencia, me refiero. Con el tiro nos despertamos todos. Algunos se pusieron nerviosos, temieron que fuesen los fascistas, y a los dos minutos vimos a Andresito que traía delante con los brazos levantados a Pichón y a otro, uno que se llama José González, y que llamamos Pepón, un retaco renegrido y feo que tiene pelo por todas partes. Parece un jabalí. A los dos los traía al hilo Andresito diciendo que como se le desmandara alguno le soltaba un tiro que lo dejaba seco. Sí, ¡poca cosa!… Iban a pasarse. Hay que ser morral. En primer lugar, porque nadie sabe dónde está el frente, y en segundo, porque ya hemos perdido, ¿y para qué van a querer en la otra zona a los desertores, como no sea para fusilarlos? Yo creo que los pobres se demenciaron, como cuando la gente está desesperada, que comete locuras, o los náufragos o los condenados a muerte **[215]** …

La estrategia narrativa de Trapiello para atraer la identificación del lector es sin duda eficiente. Retrata a los desertores en términos afectuosos por medio del uso del apodo y el aumentativo, otorgando a los personajes un rango de familiaridad destinado a generar un ánimo de compasión y de misericordia. Su descripción

física que roza lo caricaturesco o bufonesco —«retaco renegrido y feo que tiene pelo por todas partes» y «que parece un jabalí»— va en la misma dirección. A esto se contrapone el carácter rígido, frío e inflexible del sovietizado Saturnino:

> Saturnino amenazó con matar allí mismo a quien le desobedeciera y dijo que la misión de un comisario político era precisamente hacer cumplir las leyes. El capitán no se dio por vencido y volvió a repetir que aquello ya no era una guerra. Saturnino tiró de pistola y dijo que el arma de los quintacolumnistas era precisamente la del derrotismo. Detrás de él esperaban sus hombres, todos con el arma montada. El capitán fue cediendo terreno. Es lo que peor tiene. Resulta un hombre débil, debería haberse impuesto. No sé por qué se habrá hecho militar. Y los demás, ¿qué íbamos a hacer? ¿Enfrentarnos a Saturnino? Pichón y el otro asistían inermes a aquel consejo de guerra que se parecía más a un regateo entre trajinantes. Cuando al fin se les dijo que se les iba a fusilar, no daban crédito ni ellos ni nosotros. Estaban los dos con los capotes por encima de las mochilas y los brazos caídos, que parecían peleles con chepa **[216]** .

El carácter despiadado de Saturnino, incapaz de dar clemencia a los desertores, contrasta con la descripción que se ofrece de Pichón y Pepón, tímidos y temerosos, y preocupado uno de ellos en que no se le cayeran los pantalones en tan dramático momento:

> Pichón siguió suplicando clemencia a voces, por Dios, por la República, por la Revolución, por mi madre que se está muriendo, dijo también, por lo más sagrado. No sabía qué era lo más sagrado. Juntó las manos como si fuese a elevar una plegaria. Entonces Saturnino dijo de muy mal humor, como si todo eso le contrariara a él más que a ninguno, dijo, atadle las manos. Uno de los partidarios suyos le quitó a Pichón la correa de los pantalones y le ató con ella las manos. Al quedarse sin correa, los pantalones se le cayeron, y eso hizo que algunos, al verle los calzones, no pudieran contener la risa, como si aquello fuese cosa de risa. Luego le ataron las manos al compañero. Vino a continuación un detalle que no estuvo bien. Fueron a ponerles junto a la pared de la majada, donde habíamos pasado la noche, pero los que formaron el pelotón, del grupo de Saturnino, al tomar distancia, se salieron al patio. Seguía lloviendo a cántaros, de manera que dijeron que lo iban a hacer al revés, en vez de afuera hacia adentro, de adentro hacia afuera, ellos bajo el cobertizo y los otros dos en medio del patio, porque a Pichón y a

> Pepón, al fin y al cabo, dijeron, les tenía que dar igual mojarse un poco más o un poco menos, para lo que les quedaba. A Pichón no le sostenían las piernas y juntaba las rodillas para que los pantalones no se le cayesen y se le viesen otra vez los calzones. Toda su preocupación parecía que fuese que no nos riésemos de él. Creo que fue la única vez en su vida que no quiso que se rieran de él. Después de eso, el día ha sido tristísimo para todos **[217]**.

La cobardía de los desertores, que se vuelve entrañable con la burlesca escena final y que humaniza a los personajes en el momento de su muerte, funciona en el texto como contrapunto del comisario político, acentuando con ello su crueldad, su frialdad, su rigidez. La humanización de los desertores cumple la función, como sucedía en *Enterrar a los muertos*, de reflejo invertido que convierte al comisario político en antagonista. El fusilamiento de Pichón y Pepón, víctimas de la implacabilidad de los mandos sovietizados, funcionan, en realidad, como metonimia de otras muertes despiadadas, esto es, «como hicisteis en mayo del 37 con los trotskistas» **[218]**.

Ante esto es de rigor hacer un paréntesis. Ciertamente, *els fets de maig* constituyeron «una auténtica guerra civil dentro de la Guerra Civil» **[219]** y los enfrentamientos «llenaron la ciudad de barricadas y de sangre antifascista derramada por antifascistas, de muertos "rojos" a manos de otros "rojos". Fueron más de doscientos los que fallecieron víctimas de los enfrentamientos que tuvieron lugar allí entre los días 3 y 8, y suman varias decenas más caso de considerar toda Cataluña» **[220]**, pero no es de recibo atribuirles a los comunistas, como se hace en la novela de Trapiello, el desencadenamiento de los sucesos. Los hechos de mayo no fueron sino una reacción del Gobierno de la República, con Negrín a la cabeza y con la aprobación de Azaña que se refirió a estos hechos como «asalto al Estado» **[221]**, ante una insurrección armada en la retaguardia, auspiciada por anarquistas y trotskistas, que tenían por objetivo establecer una ruptura con el Frente Popular **[222]**. No obstante, y a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre este episodio, casi siempre condenando la actuación gubernamental, el mayo barcelonés terminó por devolverle al Gobierno de la República —el único aparato de poder legítimo de la zona

republicana— su autoridad y la posibilidad de reconducir la situación: «Su desenlace acabó comportando el final de los espacios de poder paraestateles y el paso definitivo hacia el rescate del orden público por el Estado con el que había soñado Azaña. Las fuerzas policiales mandadas por el Gobierno para atajar los combates ya no se fueron. Las competencias en materia de orden público fueron asumidas por el Estado central […]. Y se apuntaló una nueva justicia "republicana", que se presentaba a sí misma como en las antípodas de la previa justicia "popular"» [223]. A raíz de los hechos de mayo se juzgaron a los miembros del POUM —los trotskistas en el texto de Trapiello— que se habían alzado contra la legalidad republicana, pero, como recuerda Fernando Hernández Sánchez, «contra lo que posteriormente ha publicitado toda una corriente de propaganda anticomunista y antinegrinista, el juicio contra el POUM no fue una reproducción de los procesos de Moscú» [224].

En cualquier caso, y como se observa, una parte de la novela actual sobre la Guerra Civil española —y la novela de Martínez de Pisón y la de Andrés Trapiello son un botón de muestra— perpetúa la ecuación ingeniada por la historiografía franquista que identifica, plenamente, la República con la Unión Soviética. Decían los ideólogos del franquismo, una vez que el nazi-fascismo europeo hubo perdido la Segunda Guerra Mundial, que la intervención de España en el conflicto bélico internacional «cuando la División Azul luchaba en el frente ruso no combatía en la Segunda Guerra Mundial, sino en la tercera» [225], aduciendo con ello que Franco participó en la guerra no contra las potencias aliadas sino contra el comunismo ruso, como una batalla más de su cruzada emprendida. En efecto, la tercera guerra mundial se inició después —si bien se sirvió en frío— y Franco se alió con el bloque capitalista. La historia es de sobra sabida: el bloque capitalista terminó triunfando y, tras la caída del muro de Berlín en 1989 y la consiguiente descomposición del campo socialista en 1991, se constituyó el mercado-mundo capitalista. Bien parece que *Enterrar a los muertos* y *Días y noches* contribuyen a combatir, con las mismas armas que los cruzados franquistas, en una tercera guerra mundial, ahora semántica pero no por ello menos ideológica, en la que se trata de desacreditar y deslegitimar el importante, y aun relevante, papel representado por los comunistas —nacionales e internacionales—

en la Historia de España reciente. Porque hay que apuntar que sin la intervención soviética en apoyo a la República en la Guerra Civil española la resistencia frente al fascismo hubiera sido a todas luces impensable y sin la cual hubiera sido inviable superar la asimetría estructural a favor de los sublevados [226]. Porque, en efecto, «sin los envíos [por parte de la URSS] de armas modernas, equivalentes o superiores a los efectuados por el Eje, y la intervención de los primeros contingentes de las Brigadas Internacionales es difícil que el Gobierno de Madrid hubiera podido aguantar las exigencias que le imponía el combate» [227]. Y aunque es difícil de prever y aun de probar —no se trata de proponer aquí una historia contrafáctica— resulta más que factible pensar que sin la resistencia republicana, que aunque no pudo ganar la guerra sí pudo demorar al máximo su final —si bien no resistió tanto como entraba en los planes de Negrín [228]—, que dejó mermadas las capacidades del Ejército nacionalista para participar en apoyo del eje nazi-fascista, los franquistas hubieran podido llevar a cabo su sueño imperial tras salir vencedores de la Guerra Civil. Como expone Herbert R. Southworth, resultaba «evidente que los sueños falangistas del Imperio […] solo eran posibles bajo una condición: que España participase como aliado menor en la victoria nazi» [229], pero fue una batalla imposible de emprender:

> … si la República no hubiese resistido con tanta bravura y hubiese dejado a Franco una España en condiciones de ir a la guerra […] Franco habría podido muy bien tomar parte en la Segunda Guerra Mundial como uno de los vencedores fascistas. Habría ganado colonias norteafricanas y una península unificada. Pero cuando las tropas estadounidenses e inglesas desembarcaron en África del Norte, en unos territorios que, según los teóricos falangistas, pertenecían al Imperio español, España se resignó a la pérdida de estas propiedades imperiales sin disparar ni un solo tiro. Se ponía de manifiesto que el falangismo había perdido su empuje vital. Las derrotas del Eje despertaron violentamente a los soñadores del Imperio azul [230].

En conclusión, y siguiendo de nuevo al historiador estadounidense Herbert R. Southworth, «no hay que olvidar que Rusia ayudó a la República a resistir. Y esta resistencia impidió a Franco consolidar el movimiento falangista y construir un imperio

fascista»[231]. Sin embargo, nuestros novelistas, como leales combatientes de la alucinada Tercera Guerra Mundial por la mitología franquista, reservan su vertiente crítica al comunismo español y soviético, en lugar de focalizar su condena en la agresión fascista. Ya lo decía Thomas Mann:

> Colocar en el mismo plano moral el comunismo ruso y el nazifascismo, en la medida en que ambos serían totalitarios, en el mejor de los casos es una superficialidad; en el peor, es fascismo. Quien insiste en esta equiparación puede considerarse un demócrata, pero en verdad y en el fondo de su corazón es en realidad un fascista, y desde luego solo combatirá el fascismo de manera aparente e hipócrita, mientras deja todo su odio para el comunismo[232].

III

EL TERROR ROJO

Parte de lo que se ha comentado en el apartado anterior, bien podría calificarse de «terror rojo». Ciertamente, la persecución estalinista que relatan las novelas comentadas podría incluirse dentro de esta categoría. No obstante, en este apartado vamos a incluir episodios de la narrativa actual sobre la Guerra Civil que describen el denominado «terror rojo» no en forma de enfrentamientos internos, sino en términos de violencia ejercida contra el enemigo, la población civil y contra la Iglesia. Hay que recordar, sin embargo, que el sintagma «terror rojo», acuñado por los fascistas, no se refiere de forma exclusiva a la acción violenta acometida por comunistas sino que aglutina al conjunto del frente republicano a partir de la ecuación, anteriormente señalada, que asociaba y asimismo reducía toda forma de republicanismo a comunismo. El adjetivo «rojo» funciona como la parte metonímica que formaliza el todo republicano, y aunque su utilización supone una tergiversación de la realidad histórica, lo empleamos aquí —no sin precaución— no con el propósito de hacer perdurar la terminología fascista, sino porque en muchas de las novelas en que dicho terror se recrea se ponen en funcionamiento los mismos mecanismos ideológicos que en los discursos de quienes acuñaron el término. Bien merecen, ciertamente, algunos de nuestros novelistas, que se les reconozca como herederos de su legado.

Una escena prototípica de «terror rojo», presente en la narrativa actual sobre la Guerra Civil, muestra el abuso de poder que ejercían los miembros del Ejército republicano a la hora de acudir a los pueblos en la búsqueda de víveres. La novela *Días y noches* de Andrés Trapiello es un ejemplo de ello, al retratar los saqueos que

realizaban los soldados republicanos una vez se quedaban desabastecidos en el frente. Ante estos saqueos protesta el protagonista, Justo García, debido a lo desagradable de una acción que «empieza en una compra, sigue por una requisa y acaba siendo un saqueo» [233]. Estas acciones, seguramente indispensables para la resistencia republicana, contribuyeron a que la imagen de la Republica fuera deteriorándose paulatinamente: «en muchos pueblos nos temen. Los mismos que al comienzo de la guerra nos saludaban como a libertadores, ahora huyen para esconderse, por temor a las tropelías y saqueos» [234]. *Días y noches* describe una escena donde se muestra en qué consistían y en qué derivaban esas acciones en las que se acudía a la búsqueda de comida y se terminaba por desvalijar a quienes se acabarían convirtiendo en sus víctimas:

> Barreno hizo como que no había oído y preguntó dónde escondían el oro, las joyas y todo lo que tuvieran de valor. Lechner se puso furioso y le recordó que no habíamos venido buscando oro, sino comida. Es lo que yo decía antes, las requisas terminan todas en saqueos. Barreno arguyó que las armas se compraban con oro y que la República estaba necesitada de oro tanto como de patatas, así que volvió a preguntarle a la vieja lo mismo [235].

Cuando los soldados republicanos no encontraban comida en las casas que asaltaban, actuaban con violencia y saqueaban a sus inquilinos, según el relato que nos ofrece la novela de Andrés Trapiello:

> No tenían pan […]. Tampoco tenían leche. Sus vacas habían sido requisadas por el Ejército Popular hacía más de dos años. No tenían otra provisión que un poco de grano, que les había quedado de una siembra antigua, y algunas almendras, así como unas pocas patatas y las coles que habíamos visto en el huerto, antes de entrar en la casa. Y unas gallinas, detrás, en un corralillo, pastoreadas por un gallo viejo. Ese fue el inventario que nos hizo […]. Sacó la pistola, se la puso en la cabeza al viejo y dijo que ahora quería todo, las joyas, el oro y la comida, y que quería que aparecieran antes de contar tres, porque si no, se le iba a escapar un tiro [236].

La escena termina con la muerte del chico que vivía con los viejos. La conclusión a la que llega Justo García, que sin duda había

conocido la brutalidad de la guerra en el frente de batalla, es que nada se puede asemejar a la acción realizada en la escena descrita: «Hemos visto muchas cosas atroces en esta guerra, pero ninguna como aquella» [237].

Por su lado, Antonio Muñoz Molina presenta en su novela ya referida, *La noche de los tiempos*, constantes referencias y descripciones del denominado «terror rojo». De este modo, se habla del «verano demente y sanguinario de Madrid» [238], de «las noches siniestras del verano de Madrid» [239], de los registros de trámite en la calle y en las casas [240], de las detenciones arbitrarias [241], de hombres matándose entre ellos como bandoleros [242], de muertes debidas a la confusión o a la arbitrariedad [243], etc., y todo ello realizado desde la ilegalidad y a espaldas de un Ministerio de Gobernación «que recuerda que solo pueden practicar detenciones la Policía, la Guardia de Asalto y la Guardia Civil» [244], pero que es consciente —como lo es Negrín en la novela— de que «somos un gobierno que no existe» [245] y que «redactamos decretos que no cumple nadie» [246]. La descripción que Antonio Muñoz Molina ofrece de la ciudad de Madrid conduce al lector a interpretar que la ciudad de la resistencia del imaginario republicano no era más que una ciudad sin ley controlada por pistoleros sanguinarios. Y se denuncia a un gobierno que contribuyó a ello facilitando armas a las masas delirantes y a un pueblo desbocado de ira, como así queda descrito en la novela. Del siguiente modo se relata el episodio en el que el pueblo de Madrid solicita armas al gobierno:

> … los cuerpos apretados, las cabezas muy juntas y las caras desfiguradas por las bocas muy abiertas que gritaban, al mismo tiempo que los puños se agitaban rítmicamente en el aire, llevando el compás de las sílabas repetidas como golpes de percusión que resonaban contra la línea cóncava de fachadas de la plaza con un fragor seco y violento de oleaje, contra la mole cúbica del Ministerio de la Gobernación, donde estaban abiertos de par en par todos los balcones, revelando interiores con grandes arañas de cristal refulgentes de luz y salones tapizados en rojo. Armas, armas, armas, armas, armas, armas. Los faros de coches y camiones atrapados entre la multitud iluminaban las caras en ángulos dramáticos; los conductores hacían sonar inútilmente los cláxones. Armas, armas, armas, armas, armas. Había gente trepando a los techos de los

> tranvías detenidos y a los plintos de las farolas, subiéndose a las ventanas enrejadas de la planta baja del ministerio, como buscando escapar de la crecida de una inundación **[247]**.

Y seguidamente:

> Un solo grito se levantaba unánime, ritmado por pisotones contra el suelo y gestos de ira de los puños alzados sobre las cabezas, algunos sosteniendo pistolas, fusiles, palos, escopetas de caza, sables robados quién sabía dónde, no en armerías sino en tiendas de antigüedades falsas para turistas. Armas, gritaban todas las bocas abiertas, separando las sílabas, agigantándolas en una ronca trepidación que hacía vibrar el aire de la plaza igual que el paso de los trenes bajo el pavimento. La palabra sonaba como una exigencia y también como una invocación. Armas, armas, armas, armas **[248]**.

Y, finalmente, se produce la tan ansiada, por las masas así descritas, como poseídas y repitiendo al unísono una única palabra, entrega de armas:

> El camión da marcha atrás rugiendo, empieza a girar y la gente lo rodea […]. En la trasera se levanta una lona y un grupo de hombres de paisano que llevan gorros y cascos militares empiezan a desclavar cajas alargadas […]. *Armas*, dicen, no gritan ahora, la palabra se multiplica, se extiende, y cada vez que alguien la dice el grupo se hace más denso y su empuje más fuerte […]. Oye el crujido de las tablas al ser desclavadas, la voz de alguien que grita con acento de mando, *al que no presente un carnet sindical no le damos nada*, pero las palabras son tan vacuas como los gestos. El que parecía que hablaba con la seguridad de ser obedecido ahora da un traspiés y está a punto de caerse, sujetándose el casco demasiado grande sobre la cabeza. La gente trepa al camión, desclava cajas, saca de ellas fusiles, pistolas, granadas **[249]**.

Pero se le olvida decir a Muñoz Molina que la entrega de armas no es producto de la irresponsabilidad de un gobierno que decide armar al pueblo y que por consiguiente debe asumir como propia la violencia desatada por el pueblo armado; al contrario, la entrega de armas respondía a una decisión meditada y a la única forma viable que existía en ese momento de hacer frente a una rebelión militar que, en Madrid, estaba a punto de tomar el cuartel de la Montaña.

Si la entrega de armas no se hubiera producido, si la República no hubiera armado al pueblo, difícilmente el golpe de Estado hubiera podido sofocarse del modo en que se realizó. De este modo lo expone Gabriel Jackson:

> Los acontecimientos más cruciales de los primeros días tuvieron lugar en las dos ciudades más importantes del país: Madrid y Barcelona. En Madrid, los conspiradores habían planeado que el general García de la Herrán se apoderara del campamento del ejército de Carabanchel y que el general Fanjul tomara el cuartel de la Montaña, situado muy cerca de la Plaza de España y de un extremo de la Gran Vía. Cuando la tarde del viernes llegaron las noticias del alzamiento de Marruecos, la UGT y la CNT pidieron inmediatamente distribución de armas. Durante todo el sábado el Gobierno no supo qué decisión tomar; pero en la tarde del sábado, un grupo de jóvenes oficiales, dirigidos por el teniente coronel Rodrigo Gil, del arma de artillería, distribuyeron unos 5000 fusiles **[250]**.

Las consecuencias de la entrega de armas, invisibles en la novela de Muñoz Molina, fueron las siguientes:

> A primeras horas del domingo, el general García intentó apoderarse del campamento, fracasó y fue muerto antes de que pudiera huir con los pocos oficiales que estaban dispuestos a seguirle a Madrid. En Getafe y Cuatro Vientos la artillería leal y los oficiales del arma de aviación derrotaron a los rebeldes. Dentro del cuartel de la Montaña, el general Fanjul fue incapaz de tomar una actitud decidida […]. La rebelión había sido sofocada **[251]**.

Antonio Muñoz Molina omite esta referencia sobre la coyuntura histórica, contribuyendo con ello a una lectura tergiversada de los primeros días de guerra. Por el contrario, en *La noche de los tiempos* solamente se habla de tranvías incendiados, de casas en llamas, de muebles y obras de arte lanzados desde los balcones a las plazas:

> Desde los balcones de un segundo piso hombres con monos azules y picudos gorros cuarteleros, con fusiles terciados y cananas de balas, tiran a la plaza un gran escritorio que han levantado entre varios sobre la barandilla, y del que sale un vendaval de papeles que se queda un rato volando sobre las cabezas; tiran sillas, percheros, un sofá demasiado grande que al principio se les queda atascado en el

> balcón, y que terminan de empujar hacia fuera entre gritos de aliento; un miliciano aparece sosteniendo un gran retrato de Alejandro Lerroux y la gente, desde la plaza, lo recibe con grito de fascista y traidor, y cuando por fin cae al suelo se pelean para pisotearlo [252].

Para insistir en el componente irracional de las masas, se apunta que la guerra se confunde con la fiesta y *La noche de los tiempos* describe a los milicianos «saltando como en torno a las hogueras de la Noche de San Juan» [253] o celebrando, en palabras de Juan Ramón Jiménez, la «loca fiesta trájica» que es «el gran triunfo del pueblo» [254]. En definitiva, la Guerra Civil se convierte «en una fiebre de carnaval y desastre» [255]. Y, como no podía ser de otro modo, no puede faltar el tan manido tópico de la quema de iglesias:

> Desde un balcón varios hombres armados disparaban contra la torre de la iglesia, haciendo repicar violentamente las campanas. Las llamas salieron por las ventanas más altas del colegio después de un estallido de cristales. No solo estarían ardiendo los polvorientos retablos barrocos, las estatuas de santos de escayola pintada, los confesionarios de celosía siniestra junto a los que Ignacio Abel se había arrodillado tanto tiempo: ardería la biblioteca, las bancas de las aulas, las largas mesas del laboratorio, los mapamundis de hule, reventarían en esquirlas las vasijas de vidrio y los tubos de ensayo [256].

En efecto, y como apunta el historiador francés Pierre Vilar, «la pasión antirreligiosa de los primeros días había puesto en peligro obras de arte, documentos y libros en las iglesias y en los conventos» [257], como describe la novela del escritor ubetense. Pero la República, muy pronto activó, como asimismo explica Vilar, un protocolo para proteger los bienes culturales [258], por medio de la creación, por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el 23 de julio de 1936, de la Junta para la defensa del Patrimonio que, reestructurada, el 1 de agosto pasaría a llamarse Junta de incautación y protección del Tesoro Artístico. Entre los dirigentes culturales movilizados por las instituciones republicanas se encuentra, en *La noche de los tiempos*, su protagonista Ignacio Abel, que acepta el encargo que le encomienda José Bergamín con la condición de que el dramaturgo se responsabilice de la investigación sobre la desaparición, en los primeros días de guerra,

de su amigo, el profesor Rossman. Ignacio Abel se desplaza al toledano pueblo de Illescas con objeto de trasladar a Madrid y alejarlos de los peligros del avance fascista varios cuadros conservados en el Santuario de la Caridad de dicho lugar: «cuatro pinturas del Greco, nada menos»[259]; el propósito es «guardarlas temporalmente en los sótanos del Banco de España, como se está haciendo con tantas otras obras valiosas en peligro»[260]. Lo sorprendente es que Bergamín le diga a Ignacio Abel que «usted es la persona indicada para dirigir la operación»[261]. Así pues, con un grupo de milicianos y un camión, Ignacio Abel parte para tan sorprendente misión, cuya verdadera función en la novela no es otra que poder hablar del «terror blanco» para equilibrarlo, bien fugazmente, con el terror rojo de Madrid. Aunque Illescas no cayó en manos fascistas hasta el 18 de octubre de 1936, la imposible misión de Ignacio Abel se complica: los expedicionarios se pierden en las carreteras, entran en un pueblo abandonado y masacrado salvajemente por los sublevados[262] y nunca llegan a Illescas. Regresan a Madrid sin los cuadros de El Greco, claro está, rodeados de fugitivos que «huyen del avance del ejército de legionarios, moros y falangistas»[263].

Hay que apuntar que, como afirma Paul Preston, «durante un breve período reinó en toda la zona [republicana] el terror, dirigido principalmente contra el clero y los afiliados a los partidos de la derecha»[264]. Y bien parece que este suceso no pasa desapercibido para nuestros novelistas, que cargan las tintas contra esos sucesos de la Guerra Civil. La novela de Julia Navarro *Dime quién soy* ofrece un retrato del «terror rojo» por medio de la descripción de unos milicianos que atentan contra un convento, asesinando a las monjas que allí habitaban. Dice así la novela de Navarro:

> … seguro que recuerdas a mi prima Remedios, la monja. Cuando erais pequeños os llevamos un día a verla al convento, cerca de Toledo. ¿Crees que mi prima le había hecho daño a alguien? Llevaba en el convento desde los dieciocho años… Una noche llegaron un grupo de milicianos, tropas irregulares, violaron a las doce monjas y luego las asesinaron. ¿Sabes por qué? Te lo diré: porque eran monjas, solo por eso[265].

En efecto, como corrobora Helen Graham, «el ejemplo mejor

conocido —aunque no el único— de matanza simbólica en la España republicana fue la violencia anticlerical a una escala sin precedentes que acabó con las vidas de casi siete mil religiosos (en su mayoría, hombres). Se mataba a sacerdotes y frailes porque se consideraban representantes de una Iglesia opresiva, asociada históricamente con los ricos y los poderosos, y cuya jerarquía eclesiástica había apoyado la rebelión militar» **[266]**. José Luis Ledesma, por su lado, habla incluso de «furor clerófobo» **[267]** y llega a afirmar que «ningún otro grupo social, institución o colectivo sufrió una violencia tan inmediata e implacable […] Durante la fase inicial de la revolución y la guerra, se desencadenó una auténtica caza del clero en toda la zona republicana» **[268]**.

Para reafirmar la existencia del «terror rojo» en la zona republicana, la novela de Julia Navarro saca a colación seguidamente un episodio en el que se describe el asesinato de una familia entera por el mero hecho de ser de derechas:

> La desgracia de tu familia catalana es que no eran comunistas, ni socialistas, ni anarquistas, ni de Companys… ¡Pobres de ellos por ser de derechas! Sí, de derechas, pero buena gente, trabajadores y honrados. Pero eso no les importó a los que los fusilaron. Ya sabes, milicianos, que se presentaron en el pueblo y preguntaron a los de su cuerda si había nacionales por allí. Alguien señaló la masía de esos primos de tu madre y de Montse. Los mataron a todos allí mismo, al matrimonio de ancianos, a sus tres hijos y a tu tía Montse, a ella que había ido a refugiarse allí **[269]**.

También Javier Marías, en el segundo volumen de su trilogía *Tu rostro mañana*, titulado *Baile y sueño*, se detiene a describir el terror instaurado por las milicias republicanas durante los primeros meses de la Guerra Civil:

> Durante los primeros meses de la Guerra uno veía detenciones por doquier, a empellones y a culatazos a veces, o cacerías en las casas, sacaban y se llevaban a las familias enteras y a quienes estuvieran allí de visita, podía uno cruzarse con una persecución o un tiroteo en la esquina menos pensada, y oía de noche las descargas de los fusilamientos en las afueras, los llamados paseos, o disparos secos y aislados, de los pacos en las azoteas al atardecer o muy de mañana, sobre todo los primeros días (los francotiradores, ya sabes), o si

> sonaba de madrugada eran tiros a quemarropa en la sien o en la nuca, junto a las cunetas o no siempre allí, a veces hasta lo veía uno si tenía muy mala pata, veía saltar los sesos de alguien arrodillado, no es metafórico, o salir masa encefálica **[270]**.

Más adelante, se describe en la novela de Marías una escena más concreta, donde las milicias, en su misión de aniquilar a la burguesía, mata a una familia entera, incluido —para acentuar acaso la crueldad del acto— su inofensivo e indefenso retoño. La escena es relatada por la protagonista del crimen en un trayecto de tranvía:

> Mira, ahí vivían unos ricos que nos los llevamos a todos y les dimos el paseo. Y a un crío pequeño que tenían, lo saqué de la cuna, lo agarré por los pies, di unas cuantas vueltas y lo estampé allí mismo contra la pared. Ni uno dejamos, a la mierda la familia entera **[271]**.

La novela de Maristany, ya referida anteriormente, no puede sino reproducir en sus páginas escenas diversas del «terror rojo», muy a la manera de sus maestros literarios. En *La enfermera de Brunete* se localizan escenas que van desde asesinatos a sangre fría hasta violaciones, pasando por el tan socorrido asunto de la persecución religiosa. La novela exige, por lo tanto, una lectura detenida. Obsérvese de entrada que, en el momento en que la Guerra Civil estalla, los segadores del lugar, organizados en torno al anarquismo, irrumpen en la propiedad de don Alfonso y, una vez dentro, van a la búsqueda de Blanca, la nieta del patrón. Alfonso entra en ese momento en escena y dispara a sus antagonistas:

> Don Alfonso disparó primero contra Anselmo, situado en la zona de luz. Lo acertó de pleno en la frente. La fuerza del impacto lo arrojó contra un ventanal. Sus dedos se engaritaron en el pesado cortinaje de raso y lo desprendieron de sus anillas. Pero las fracciones de segundo que empleó don Alfonso para localizar al Sisco, semioculto en las sombras, le resultaron fatales. El segador le disparó a menos de diez metros de distancia, y la rugiente masa de perdigones le deshizo literalmente la cabeza. Astillas de hueso y pedazos de cerebro volaron en todas direcciones y se incrustaron en el marco dorado del cuadro de su antepasada.
>
> —¡No! —chilló Blanca, espeluznada.
>
> Ahora, el Sisco había dejado la escopeta sobre la mesa de billar y

avanzaba hacia ella encorvado como un lobo [272].

Nuestro protagonista ha muerto asesinado por un disparo del anarquista Sisco. Pero más allá de su muerte, se deben señalar dos aspectos sin duda elocuentes de la novela. En primer lugar, nótese cómo el narrador —que en todo momento comparte el punto de vista de don Alfonso— cita por su nombre a los antagonistas; el objetivo que se persigue, lejos de humanizarlos o establecer cierto grado de empatía con ellos, es otorgarle a la escena una familiaridad que hace, si cabe, todavía más grotesco el episodio. La lucha de clases, de este modo, queda desvirtuada en la novela al traernos el narrador, al llamar por su nombre al campesino, la descripción de un mundo en el que, previamente al estallido de la Revolución —que, dicho sea de paso y contra lo que la novela expone, desencadena el propio golpe de Estado y no al revés [273] —, no se vivía sino en armonía, en una paz social propia de un organicismo neofeudal que interpretaba la relación amo/siervo como *natural*. El rasgo de familiaridad entre señor y siervo contribuye a extraer una imagen del ámbito rural español, o catalán en este caso, en términos de *aconflictividad*, solamente interrumpida o rota por los anarquistas revolucionarios. En segundo lugar, se debe observar en el pasaje citado la comparación que el narrador establece entre Sisco y el lobo. Ciertamente, más allá de su evocación hobbesiana, se trata de una animalización —o mejor: bestialización— del personaje anarquista.

Tras la muerte de don Alfonso, Sisco persigue a Blanca que, como tantas mujeres que fueron víctimas de la bestialidad de los «rojos» según la historiografía franquista, fue violada. Lo sabemos, aunque el lector nunca llega a presenciar la escena —¿autocensura de catolicismo puritano, acaso?—: los jirones de su vestido que otros personajes encuentran en la casa una vez ha ocurrido la escena permiten inferir al lector, y a los propios personajes que contemplan los trozos de tela, que Blanca ha sido víctima de una violación. Más tarde la propia Blanca lo corroborará al contarle lo ocurrido a Carmeta, campesina que participa —ella sí— de la paz social con sus patronos.

La descripción pérfida del antagonista se agudiza y se completa cuando el lector puede penetrar —cortesía de su autor— en los

pensamientos de Sisco:

> No se había detenido ante nada. Ni ante nadie. Ni había vacilado un segundo en quemar vivo al mayoral de su cuadrilla por oponerse a la revuelta. Y a mosén Pau y al administrador del castillo, y a aquel par de payeses reaccionarios. Y mucho menos en asesinar a la sanguijuela de Requesens [don Alfonso]. Y violar a la zorra de su nieta. Al recordarlo, sonrió torcidamente. La había dejado tendida en el suelo del pabellón, medio muerta, despatarrada. Por un momento había pensado en rematarla de un escopetazo. Si no lo hizo fue porque caviló que la muerte sería un castigo demasiado suave comparado con la vergüenza y la ignominia que la acompañarían toda la vida. Con un poco de suerte, igual le había hecho un hijo. Tendría gracia la cosa. Un golpe devastador para el orgullo de aquellos malditos aristócratas. Nada podría dolerles más que un hijo bastardo. La gente la señalaría con el dedo, y su hermano lamentaría toda la vida haberle puesto la mano encima y haberlo humillado delante de sus camaradas [274].

Ya tenemos al malo, malísimo, que incluso sonríe torcidamente al evocar en su memoria los crímenes cometidos. Resulta interesante cómo el personaje del Sisco evoluciona a lo largo de la novela. Quien empieza siendo un sanguinario revolucionario —cosa que no dejará de ser— se transforma en un héroe del Ejército de la República, rebautizado El Segador. Su fama le lleva a codearse con los grandes intelectuales republicanos como Alberti, Bergamín, Neruda o André Malraux [275] e incluso llega a tal punto su popularidad que se le atribuye la autoría del asesinato de Durruti [276]. Su actuación en la guerra es cruel y siempre se realiza al margen de la legalidad: «El Segador, eficazmente secundado por su comisario político, fusilaba a los desertores, sin consejo de guerra, y luego colgaba sus cadáveres de los árboles y los postes de teléfono con un cartel de *desertor* prendido del cuello. Pero este macabro aviso no sería para contener la oleada de pánico que se había apoderado de su maltrecha División» [277]. Resulta por lo demás curioso que junto a El Segador aparezca siempre Miguel Hernández, como contrapunto del sanguinario anarquista; por ejemplo: «Entre las facciones adustas y malcaradas de los hombres de El Segador destacaba la cara ingenua y redonda de Miguel Hernández, que contemplaba con inmensa curiosidad la increíble escena de aquellos verdugos del pueblo rindiéndose a un puñado de

pobres braceros»[278]; o en otro lugar, cuando el poeta oriolano contempla los actos de barbarie que El Segador comete, se dice que «Miguel Hernández lloraba de impotencia y de rabia. Nadie le hacía caso»[279].

Del mismo modo, la novela narra un episodio en el que un cura es perseguido, apaleado y ahorcado por unos milicianos. Javier, hijo de don Alfonso, su hermano Gonzalito y su madre doña Cecilia se encuentran en un tren rumbo al norte, con el propósito de escapar de la Revolución (que no de la guerra). Un control miliciano les pide la documentación y ellos empiezan a temer por sus vidas. Pero la aparición de un cura, que andaban buscando los milicianos y que provoca que estos cambien su foco de interés, salva sus vidas. Una vez detenido el cura, recibe su escarmiento:

> En un momento, la gente se arremolinó junto al caído y empezaron a golpearle con los palos y las picas. Los golpes resonaban sordamente. Cuando estaría medio muerto, alguien le enganchó bajo la barbilla un garfio de los empleados en la matanza del cerdo.
>
> —¡Vamos a colgarlo de la plaza, para que sirva de escarmiento a todo el pueblo!
>
> […] Y, entre todos, tiraron del cadáver, profiriendo alaridos y gritos de triunfo. La cabeza del cura rebotaba sordamente contra las traviesas, dejando un rastro de sangre[280].

El «terror rojo» es una referencia constante en *La enfermera de Brunete*. La descripción que se ofrece de la ciudad de Barcelona, donde —según se dice— se había puesto en marcha la Revolución con el consentimiento del President Companys, cumple la función de afianzar la imagen que del frente y la retaguardia republicanos la novela proyecta:

> El 21, martes, asistió al rapto de la desgraciada familia Casas. Y al saqueo sistemático de comercios, viviendas y pisos del paseo de Gracia abandonados por sus inquilinos. No tenía más que apartar los visillos de la ventana de su habitación y mirar. Los asesinos de las llamadas *Patrullas del Amanecer* cumplían al pie de la letra la promesa que les había hecho Companys: *La calle será vuestra*. Bastaba la denuncia del portero de la finca para que, al poco rato, se presentaran los milicianos armados hasta los dientes y practicaran un registro salvaje en el domicilio del denunciado. Cualquier excusa era

> buena para que se lo llevaran a rastras: ir a misa, esconder una bandera monárquica, una escopeta de caza, un grabado del Sagrado Corazón, una foto del último rey, ser miembro de la CEDA (como era su caso), de la Falange o del Somatén, haber hecho donaciones a la Iglesia… O, simplemente, la sospecha de haber votado a las derechas en las últimas elecciones. Lo peor de todo era tener escondido a un cura o a una monja. Equivalía a la ejecución inmediata. El hotel Majestic se había convertido en un refugio de gentes acosadas **[281]**.

Maristany está utilizando la misma técnica literaria que, en opinión de Fernando Hernández Sánchez, utilizaba el historiador neofranquista Bolloten en sus ensayos sobre la Guerra Civil española: «la técnica de la "imagen congelada" [que] consiste en fijar una impresión en la retina de sus lectores y dejarla ahí como categoría inamovible a pesar de la cambiante evolución de las circunstancias» **[282]**. Porque si bien es cierto que los primeros meses de la guerra registran datos alarmantes sobre la violencia en la retaguardia republicana, hay que apuntar, sin embargo, que tras el verano caliente la violencia en la zona republicana menguó considerablemente. De hecho, «más del 50 por 100 de los 8352 asesinados en Cataluña durante la guerra lo fueron hasta el 30 de septiembre de 1936, una cifra que alcanza el 80 por 100 si citamos hasta finales de ese año» **[283]**. Maristany, a la manera bollonteniana, congela en el lector esta imagen como si toda la guerra respondiera al mismo fenómeno apuntado. La novela sigue definiendo la situación en los mismos términos:

> … dantesco espectáculo de las llamaradas surgiendo por las ventanas de la cercana iglesia de los Josepets y de la horripilante mascarada de los incendiarios celebrando una parodia de misa, revestidos grotescamente con estolas y casullas, y las pistolas al cinto, entre blasfemias, eructos y risotadas **[284]**.

Además de los distintos episodios de «terror rojo» que la novela nos describe, resulta más interesante observar cómo *La enfermera de Brunete* legitima, por medio de la construcción literaria, la violencia franquista en la Guerra Civil. En este punto nos es dado observar el modo —ciertamente poco honrado— en que la novela de Maristany invierte, o al menos confunde, las relaciones de causa y efecto que precipitaron las escenas de violencia. Javier, el nieto

de don Alfonso, una vez ha contemplado la crueldad con la que actúan los «rojos», que han asesinado a su padre y también a su hermano pequeño, siendo todavía un niño, mientras huían de España, y asimismo han violado a su hermana Blanca, decide enrolarse en el requeté para vengar toda la violencia que ha recaído sobre su familia. Esto es, se reconstruye una visión de la Guerra Civil en la que el papel del agresor se invierte, al mostrar el modo en que un miembro del fascismo español decide participar en la guerra como respuesta a las vejaciones que sobre su familia se han cometido. Bien parece, al leer *La enfermera de Brunete*, que la Guerra Civil la inician los «rojos» y que los «nacionales», ante la agresión recibida, no pudieron sino armarse contra la sangrienta revolución que se había iniciado. Ciertamente, se trata de un acto no solo de tergiversación interesada de la Historia, sino también de poca honradez intelectual por parte de su autor. Veamos, en este sentido, los motivos que impulsan a Javier a participar en la guerra:

> —Es mi obligación. Estoy rabiando por empuñar un fusil y emprenderla a tiros con los asesinos de mi hermano. Que se vayan preparando. No voy a dejar uno con vida. Lo he decidido. Tengo ganas de pelea. Como comprenderéis, no puedo quedarme aquí con vosotros, mano sobre mano, mientras otros chicos de mi edad se juegan el tipo en España. Es mi deber con la patria, aunque, dicho así, suene un poco melodramático. Pero es la pura verdad. Si no corriera a alistarme, no podría volver a miraros a la cara **[285]**.

Más adelante, el padre de Javier, Gonzalo, será fusilado, tras ser detenido durante los primeros días de la guerra. La descripción del fusilamiento es sin duda interesante. Obsérvese el modo en que es descrita la escena, con un contraste buscado entre la heroicidad y la entereza del fascista durante el instante de su fusilamiento, que termina acariciando la tierra con su muerte, frente a la frialdad con la que actúa su ejecutor y el salvajismo con que se describe a los «espectadores» que observan la escena como si de un espectáculo circense se tratara:

> Contrae los músculos del pecho como si sintiera ya el lacerante desgarrón del plomo en la carne.
>
> —¡Fuego! —manda el capitán bajando el sable.
>
> —¡Viva España! —grita Gonzalo con todas sus fuerzas, saltando

hacia adelante, como si quisiera franquear limpiamente el profundo foso que separa a vida de la muerte.

Cayó hecho un ovillo al pie del muro, con la guerrera rasgada por siete balazos, mientras los espectadores prorrumpían en salvajes alaridos de victoria.

—¡Capitán, cumpla con su deber! —ordenó el comandante de Estado Mayor con voz estridente.

El capitán del piquete corrió hacia el caído y le disparó el tiro de gracia en la nuca.

Gonzalo pareció estremecerse y su mejilla buscó la caricia de la tierra **[286]**.

Javier, convertido ya en combatiente del fascismo español, recibe la noticia. El mecanismo de tergiversación de las causas y sus efectos se pone en juego nuevamente en la novela. Ahora Javier quiere vengar también a su padre. Bien parece que la agresión fascista no es más que una venganza contra el denominado «terror rojo», se colige de la lectura de *La enfermera de Brunete*. Pero, como sabemos, la Historia no fue exactamente así.

El modo en que nuestro autor trabaja sus personajes es igualmente maniqueo. Si el fusilamiento anteriormente mostrado se encamina a describir al ejecutor con rasgos casi diabólicos, la violencia de los fascistas que la novela inevitablemente tiene que describir se muestra de una forma muy diversa: la crueldad con que se retrata a los primeros deja paso a la compasión de la que harán gala los segundos. Es un ejemplo la escena en la que Javier, en guerra, tiene que matar a un enemigo:

Por un momento había creído que la vacuna de odio, rencor y ansias de venganza que hervían en su interior, como la lava ardiente de un volcán, lo habría inmunizado contra el espectáculo atroz de la violencia. Pero ahora, sin saber exactamente por qué, experimentaba una gran compasión por el hombre que agonizaba a sus pies, con una expresión de estupor en los ojos, un pobre diablo al que no conocía de nada y que, a lo mejor, era un buen padre de familia. Habría querido gritar pidiéndole perdón, resucitarlo. Había dejado de oír el estrépito de la batalla que bramaba sobre su cabeza **[287]**.

Lo mismo le sucede al pobre Javier cuando cumple su función de ejecutor en un pelotón de fusilamiento. Los espectadores que presenciaban el fusilamiento del fascista dejan espacio ahora a un

sacerdote que, con una cruz en la mano, da la extremaunción a los fusilados. Lo grotesco de la escena del fusilamiento ejecutado por el «terror rojo» se contrapone con la solemnidad del «terror blanco»:

> El padre Amurrio levantó el crucifijo y trazó la señal de la cruz en el aire claro y perfumado de la mañana.
>
> —¡Apunten! —mandó el alférez Freire.
>
> Javier se llevó el máuser a la cara y miró el rostro descompuesto de la maestra, iluminado por los débiles rayos del sol naciente tamizados por la neblina. Así debió de sentirse mi padre frente al pelotón de ejecución, pensó, tratando de engañarse a sí mismo. Sus ojos y los de la condenada se encontraron por encima del pavonado cañón del fusil. El pánico y la angustia que afloraban en aquellas pupilas despavoridas pudieron más que su odio y su rencor y, de una forma imperceptible, desvió el punto de mira de la pálida frente femenina **[288]**.

La muerte humaniza al requeté que, al mirar a los ojos a la condenada, siente de pronto cierta identificación con la maestra y le lleva a desacatar sus obligaciones como militar rebelde, errando voluntariamente el tiro. El personaje adquiere de pronto una complejidad psicológica —se sume en una contradicción entre la obligación militar y la piedad cristiana— que en el tratamiento literario de otros personajes queda omitida. Al final, ante tal disyuntiva, y como buen católico, acude a confesarse **[289]**.

Sin embargo Javier —y este hecho tal vez contribuya en mayor medida a su proceso de humanización— no tendrá compasión cuando se encuentre, frente a frente, con Sisco, el causante de todos los males que ha sufrido su familia desde el inicio de la guerra:

> Entonces lo vio. Fue un instante brevísimo. Duró lo que dura un relámpago de verano, pero fue suficiente para reconocer la odiosa cara picada de viruelas del Segador asomada entre los sacos terreros del parapeto. Lo vio con tanta claridad que hasta distinguió el diente mellado que le había saltado de un puñetazo. Su visión lo galvanizó. Todo desapareció a su alrededor: el miedo que empezaba a agarrotarlo, el infernal fragor del combate, los chasquidos de las balas contra las piedras, la sed insoportable, los muertos, el calor abrasador, los ayes de los heridos…, todo menos el Sisco, que era el Segador, el famoso jefe de una división roja. Era la oportunidad que había estado esperando durante días y noches interminables. Por fin había sonado

> la hora de la venganza. Dios, en su infinita misericordia y sabiduría, le ofrecía la oportunidad de acribillar a su aborrecido enemigo, de acabar de una vez por todas con el responsable de sus pesadillas nocturnas y vengar a su hermana. Ahora no se trataría de disparar contra enemigos anónimos, gentes a las que no tenía ningún motivo especial para odiar, sino contra Su Enemigo por antonomasia, el asesino de su abuelo, el miserable violador de su hermana y el culpable del calvario de su madre. Con dedos temblorosos, introdujo un nuevo cargador en su pistola Parabellum y se colocó en el cinturón del correaje una bomba de mano de mango de las empleadas por los soldados alemanes de la Legión Cóndor **[290]**.

Pero quien termina herido, casi de muerte, es Javier. Este suceso será el que le llevará a conocer —¡estamos ya en la página 436, es decir, se ha superado el ecuador de la novela!— a la mujer que da título a la novela: «Soledad, duquesa de Simancas y otras hierbas de difícil catalogación» **[291]**, *i. e.*, la enfermera de Brunete. Ciertamente, que la mujer que da título a la novela aparezca tan avanzada la trama dice mucho de la estructura, sin duda deficiente, de la novela de Manuel Maristany. Pero dejando de lado las cuestiones formales, hay que apuntar que la enfermera aristócrata, además de salvar a su protagonista por medio de una milagrosa transfusión de sangre, cuando el combatiente se encontraba prácticamente muerto, fue encerrada por los «rojos» en la cárcel de mujeres de Yeserías, donde sufrió todo tipo de vejaciones para alguien de su clase como es «fregar las letrinas con lejía y estropajo» **[292]** —tremendo castigo, sin duda, para una aristócrata —, pero que pudo salir indemne de la cárcel al ser canjeada «por un cuñado del presidente Azaña en poder de los nacionales» **[293]**. A partir de este momento —y sin desplazar del todo la situación histórica— la novela adquiere tintes folletinescos al narrar la relación amorosa que inician la enfermera y el requeté, con sus tormentosas contradicciones morales por estar casada ella con un hombre al que no ama y por estar comprometido él con una mujer a la que en cierta manera quiere, por haber dado refugio a su familia en Francia, pero no lo suficiente como a la duquesa de Simancas, a quien ama apasionadamente.

En cualquier caso, y más allá de lo folletinesco, la novela de Maristany confunde intencionadamente las causas y los efectos de la

violencia durante la Guerra Civil para legitimar la represión franquista. Las escenas de «terror rojo» que ofrece la novela española actual, que hemos ofrecido en estas páginas, contribuyen a la reconstrucción de la República como sinónimo de violencia, a la manera en que fue descrita por la historiografía franquista, con el fin de legitimar la represión que seguiría a la guerra en términos de proporcionalidad. Pero, como se ha visto, el denominado «terror rojo» no fue exactamente como se describe y, si bien no es de recibo negar su existencia, es de rigor insertarlo en una estructura de significado para no tergiversar la cronología de los hechos y falsear la Historia.

Hay que añadir, por último, que contrariamente a la atención que se le ha prestado al denominado «terror rojo», nuestra literatura se ha detenido muy poco a narrar la represión franquista durante la Guerra Civil española. Llama poderosamente la atención la enorme desproporción que existe entre la evidente visibilización del denominado «terror rojo» y las escasas escenas de represión franquista en la novela española actual; una presencia, la de esta última, que incluso podría tildarse de anecdótica, si nos atenemos a lo que las novelas reflejan de ella. Porque muy pocas novelas han relatado las atrocidades cometidas por el ejército nacionalista y han atendido a su política de depuración y purificación ejercida en las zonas conquistadas —que no liberadas—, donde el ejército rebelde aplicaba la doctrina de la guerra total por medio de la instauración inmediata de un régimen de represión absoluta y restricción de todas las libertades, con el objetivo de sofocar toda posible reacción.

Como apunta Graham, el mensaje de los franquistas «era que España necesita ser depurada o purificada [y] a veces hablaban incluso de la necesidad del sacrificio»[294]. Y añade la historiadora que «en la zona controlada por los militares [el asesinato] se concebía en general como una acción limpiadora cuyo objetivo era librar a la comunidad de las fuentes de contaminación y de los peligros que suponía»[295]. El *modus operandi* fascista queda sintetizado en una carta que escribió el 11 de agosto de 1936 el general Mola, en la que «resaltaba la necesidad de aniquilar toda resistencia en las “zonas ocupadas”. Este comentario recogía no solo el credo político de Franco, sino el de un sector entero de oficiales

conservadores. España había sido "ocupada" por ideas políticas y formas de organización social ajenas que amenazaban la unidad, jerarquía y homogeneidad cultural en las que creían y que consideran su debe defender» [296].

Material novelístico hay, sin duda, en la represión franquista. Sin embargo, nuestra novela actual no se detiene en exceso en el denominado —por oposición al «terror rojo»— terror blanco o azul. La novela de Felipe Alcaraz, *La muerte imposible* (RD Editores, 2009), es una clara y digna excepción, al pretender mostrar por medio de la literatura el estado de represión instaurado por las tropas franquistas, a través de la indagación de las causas que precipitaron la muerte de Mercedes Olmedo, una mujer republicana, de origen burgués y amiga de Federico García Lorca, que en los primeros días del alzamiento franquista se arrojó al vacío para escapar de los sublevados que subían en tropel por las escaleras de su casa. También la novela de Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, se dedica, curiosamente, a describir la represión franquista durante la Guerra Civil española, relatando el alto número de detenciones registradas y asimismo las condiciones en las que se encontraban los presos en las cárceles de Franco. Pero solamente se detiene a narrar la violencia franquista una vez parece habérsele agotado —cuando todavía la novela no ha alcanzado la mitad de sus páginas— el tema central de la misma, esto es, la desaparición y muerte de José Robles. Solo entonces Martínez de Pisón describe las condiciones impuestas a los presos de Franco y se hace especial hincapié en las actividades y conferencias de formación —o mejor sería hablar de conversión— ideológica que se impartían en las cárceles con el fin de adherir a la causa franquista a sus enemigos.

En *Tu rostro mañana* de Javier Marías también se detallan algunos episodios del terror implantado por los fascistas en las zonas por ellos denominadas liberadas. El episodio de la muerte de Emilio Marés es, sin duda, espeluznante. Emilio Marés, que en el momento en que estalló la guerra se encontraba en su Málaga natal, fue víctima de la represión «feroz, la venganza, porque la ciudad se había resistido durante siete meses y la gente había hecho mucho el bestia, paseos en abundancia, pillaje indiscriminado, quema de iglesias, ajustes personales» [297]. La invasión fascista de Málaga,

como explica el historiador Gabriel Jackson, no escatimó en efectivos: «Las fuerzas invasoras consistían en unos 10 000 moros, 5000 requetés y 5000 italianos, y artillería, con el máximo de tanques y aviones que podían ser utilizados con un máximo de eficacia ante la virtual ausencia de ocupación. Los milicianos resistían ante el fuego de fusilería o de granadas; pero se desbandaban al ver los tanques, a los que no estaban acostumbrados. El 6 de febrero unas 100 000 personas iniciaron un desorganizado éxodo en masa a lo largo de la carretera de la costa hacia Almería. Los invasores aguardaron en las colinas durante tres días y luego entraron en la ciudad prácticamente sin disparar un tiro. Con ellos traían una lista interminable de personas que habían de ser ejecutadas: por haber sido dirigentes del Frente Popular, por saqueo, por responsabilidad de lo ocurrido en los buques-prisión, por participar en huelgas en los pasados años. Los prisioneros fueron amontonados en el patio del Ayuntamiento, y fueron juzgados sin testigos por tres jueces militares y condenados a muerte por rebelión militar. Con los brazos atados con cuerdas, fueron sacados a la calle, cargados en camiones y llevados a las afueras de la ciudad. Pelotones de ejecución italianos y españoles compartieron el trabajo […] El general [Franco] reconoció que Málaga era una ciudad intensamente "roja" y que los tribunales habían sido rigurosos»[298]. La repuesta de los nacionalistas fue —se dice— proporcional a la firme resistencia que encontraron en Málaga: «Luego se contó que los nacionales, una vez tomada la ciudad […] en el plazo de la primera semana pasaron por las armas a unos cuatro mil»[299]. Entre las víctimas se encontraba Marés, a quien los facciosos torearon en la plaza de la ciudad, y una vez banderilleado y estocado, como en toda corrida que se precie, le cortaron las dos orejas y el rabo.

Más atención recibe, en las novelas que en la actualidad se escriben y publican sobre la Guerra Civil, la violencia franquista ejercida durante los años de posguerra. En este sentido, se hace obligado anotar que se incluyen en el *corpus* que hemos confeccionado novelas cuya trama y acción es posterior al 1 de abril de 1939 cuando en dichas novelas se proponga que la guerra no ha terminado —a pesar del parte victorioso del ejército franquista— o asimismo cuando la nueva realidad, denominada posguerra, no

presente sino visos de continuidad respecto a la Guerra Civil. Porque como decía el coronel gobernador militar de Huelva, en el mes de junio de 1939, esto es, tres meses después de la conclusión de la Guerra Civil española, en un comunicado emitido a los comandantes de puesto de la Guardia Civil, «si bien ha terminado la guerra, la campaña no» **[300]**. Voz tan autorizada del régimen no podía andar desencaminada. Como se infiere de sus palabras, aunque el último parte de guerra hubiera sido emitido por los franquistas en fecha del 1 de abril de 1939, la guerra —o dígase campaña— no había terminado: la persecución del enemigo, su represión y, en última instancia, su aniquilamiento iba a perdurar, al menos, hasta 1950, en opinión del historiador Francisco Espinosa Maestre **[301]**. Porque, en efecto, «la conclusión de la guerra no supus[o] nada especial ni traj[o] novedad alguna para los vencidos» **[302]**. Y añade seguidamente Espinosa Maestre:

> … el final de esta [la guerra] fue un hecho meramente accidental e intrascendental para buena parte de la población. Con guerra o sin ella, los golpistas siguieron tranquilamente con su eliminación selectiva. Se trataba simplemente de continuar lo que en algunas actas de defunción relacionadas con la represión se hizo constar como causa de muerte: *la actual lucha contra el marxismo*. La diferencia con la etapa anterior de guerra es que ahora controlaban todo el país y, por tanto, ya nadie quedaba fuera de su control […] La guerra y su final les daba exactamente igual. Sus miras y objetivos estaban trazados desde antes e iban mucho más allá **[303]**.

Comparte argumento y opinión Pablo Gil Vico con las siguientes palabras:

> El 1 de abril de 1939 finalizaba la guerra pero la victoria no había hecho más que comenzar. La justicia militar franquista pudo haber aprovechado para finiquitar la intensiva limpieza que venía efectuando. No fue así. El franquismo no cedió en el empeño de castigar a sus enemigos políticos, por lo que volcó toda su maquinaria de propaganda en alimentar una falsa expectativa de garantía judicial, y escenificar un Estado regido por el derecho **[304]**.

Porque, si bien el terror franquista entre 1936 y 1939 no aparece descrito en las novelas, la represión de posguerra sí asume

un papel protagonista. Novelas como *La voz dormida* de Dulce Chacón (Alfaguara, 2002) o *Las trece rosas* de Jesús Ferrero (Taurus, 2003) son paradigmáticas en este sentido. La represión en las cárceles, con sus vejaciones y sus condiciones de salubridad que debían soportar las presas y los presos, así como la política de incautaciones y el destierro laboral impuesto por las instituciones franquistas a aquellos que no mostraban su adhesión al Movimiento Nacional, son algunos de los episodios de posguerra que narran las novelas de nuestro *corpus*. Como también se relata la historia de los niños robados durante la posguerra en la novela de Benjamín Prado *Mala gente que camina* (Alfagura, 2006), o las vicisitudes que tuvieron que atravesar los denominados topos, que durante años vivieron escondidos por miedo a ser represaliados por las fuerzas franquistas[305], como se cuenta en uno de los capítulos centrales de *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (Anagrama, 2004).

Pero, como apuntábamos arriba, la relación de episodios represivos protagonizados por los franquistas es tratado, en la novela española actual, con menor detalle que el denominado «terror rojo», provocando la desproporción de lo narrado, en el lector, una impresión de que los autores de las brutalidades de la guerra se encontraban, sobre todo, en la zona republicana. No tratamos de negar —ni de cuestionar— en estas páginas que estos hechos sucedieran, pero se impone subrayar que todo acto de selección de material narrativo es asimismo un acto ideológico. Y al mostrar solamente una parte del conflicto, solamente el «terror rojo», olvidando o eludiendo las atrocidades que se cometieron en el bando franquista, se está construyendo una realidad —una visión de la Historia— no solo incompleta y tergiversada, sino también —y sobre todo— falsa. Pero ¿por qué esta desatención en el terror franquista y este acento tan marcado en aquellos sucesos lamentablemente protagonizados por la República? Acaso, como diría un personaje de Almudena Grandes en su novela *El corazón helado*, es «nuestra vergüenza»[306], y para liberarnos de ella, no hay mejor modo que hacerlo que mediante la confesión (en términos religiosos) o la verbalización del trauma (en términos psicologistas). Parece como si «nuestra vergüenza» pesara en la conciencia de los autores —autoproclamados de izquierda y republicanos, en algunos casos— y, con estas novelas, donde

colocan el foco en el «terror rojo», en su vergüenza, fuercen al lector a asistir a un ajuste de cuentas con su conciencia y con su Historia; en este sentido, no debería considerarse casualidad que el protagonista de *Días y noches* de Andrés Trapillo, Justo García, escriba sus memorias en un libro de contabilidad, acaso para mostrar que en las cuentas de la República con la Historia registra más datos en su debe que en su haber. Tal vez estos novelistas tratan de decirnos que, con la composición de estas novelas, su deuda está saldada.

TERCERA PARTE:

LA LIQUIDACIÓN DE LA HISTORICIDAD

I

LA TEORÍA DE LA EQUIDISTANCIA

La novela de la Guerra Civil escrita en la actualidad no solo promueve una reconstrucción del pasado en la que, en algunos casos, se llega incluso a reproducir, como se ha visto en el capítulo anterior, los mitos que construyó el franquismo para legitimar un golpe de Estado y cuatro décadas de dictadura, sino que además podemos observar cómo, en esta reconstrucción del pasado, se ponen en funcionamiento distintos postulados posmodernos que terminan por deconstruir la propia Historia, liquidando su historicidad y negando, incluso, su propia existencia objetiva. Porque el común denominador de la novela de temática guerracivilista en la actualidad es la liquidación de la historicidad. Los mecanismos ideológicos y estéticos que se activan en la novela española actual para que esta liquidación se produzca son múltiples y variados. Vamos a identificar algunos de ellos para establecer el paradigma: la teoría de la equidistancia, puesta en práctica en buena parte de las novelas, la descripción *aideológica* y despolitizada del pasado novelado y, por último, el cuestionamiento de los paradigmas objetivistas que conducen a interpretar el pasado como un objeto inaprehensible, son algunos de las estrategias ideológicas que contribuyen, en la novela guerracivilista actual, a la liquidación de la historicidad.

Es preciso, pues, comenzar señalando que en numerosos casos se aplica en las novelas sobre la Guerra Civil la teoría de la equidistancia, entendida esta como la proyección de «la imagen de los dos bandos enfrentados, repetida con buenas o malas intenciones a lo largo de los años, [que] alude al odioso postulado de la simetría entre las dos caras de una moneda o entre las dos

bordas —las dos bandas— de un barco»[307]. Pero, en efecto, y como sugería Carmen Negrín en las *IX Jornadas sobre la cultura de la República*, celebradas durante el mes de abril de 2011 en la Universidad Autónoma de Madrid y dirigidas por el profesor Julio Rodríguez Puértolas, «*Bando*: ¿dos bandos? Un gobierno no es un bando»[308]. La novela española actual, sin embargo, contribuye a reforzar la idea de que el Gobierno legítimo republicano sea considerado un bando, situándolo en una posición de simetría con respecto al bando —ahora sí es de rigor el uso del sustantivo— franquista. No es casualidad encontrar en las novelas afirmaciones encaminadas a apuntalar la idea de que en ambos lados y por igual se cometieron todo tipo de atrocidades.

La teoría de la equidistancia está muy presente en la narrativa española actual y se pone en práctica, por ejemplo, en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001), cuando sitúa en posición simétrica la muerte de Antonio Machado y el frustrado fusilamiento del escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas desde el principio mismo de la novela:

> Un día de principios de febrero de 1999, el año del sesenta aniversario del final de la guerra civil, alguien del periódico sugirió la idea de escribir un artículo conmemorativo del final tristísimo del poeta Antonio Machado, que en enero de 1939, en compañía de su madre, de su hermano José y de otros cientos de miles de españoles despavoridos, empujado por el avance de las tropas franquistas huyó desde Barcelona hasta Collioure, al otro lado de la frontera francesa, donde murió poco después. El episodio era muy conocido, y pensé con razón que no habría periódico catalán (o no catalán) que por esas fechas no acabara evocándolo, así que ya me disponía a escribir el consabido artículo rutinario cuando me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, solo que del lado español de la frontera. Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles —casi un quiasmo de la historia— quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podía dotarlos de un significado inédito […]. El resultado fue un artículo titulado «Un secreto esencial»[309].

Obsérvese el modo en que Cercas utiliza, de buen seguro de forma intencionada, la palabra «simetría» para establecer un

paralelismo entre la muerte de Antonio Machado y el fusilamiento fallido del poeta falangista.

La teoría de la equidistancia coloca en simétrica posición a las víctimas y a sus verdugos, como si a ambas partes del conflicto hubiera que atribuirle la misma responsabilidad. No resulta difícil localizar en las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad sentencias del tipo «en esta guerra y posguerra se han cometido muchas atrocidades por ambos bandos. Repito: por ambos bandos», extraída de la novela *Donde nadie te encuentre* de Alicia Giménez Bartlett **[310]**; o en *Dime quién soy* de Julia Navarro: «¿Asesinos? Sí, en este país hay y han habido muchos asesinos, pero no solo los nacionales, no, también los otros han matado a muchos inocentes» **[311]**. También Javier Marías habla en *Tu rostro mañana* de que el terror era el «mismo en ambas zonas, en siniestra simetría demente» **[312]**. Pero igualar a los verdugos con las víctimas supone falsear la historia por medio de su descripción equidistante, como, contrariamente, el propio Marías afirma en otro lugar de su novela, cuando el protagonista le pregunta a su padre los motivos por los cuales nunca pensó en vengarse de la persona que le delató y que, por culpa de la misma, no solo sufrió años de cárcel, sino que también fue privado del ejercicio de la docencia durante el periodo que duró la dictadura franquista:

> … le habría dado una especie de justificación *a posteriori*, un falso asidero, un motivo anacrónico para su acción. Ten en cuenta que en el conjunto de una vida lo cronológico va perdiendo importancia, no se distingue tanto lo que vino antes de lo que vino luego, ni los actos de sus consecuencias, ni las decisiones de lo que desencadenan. Él habría podido pensar que al fin y al cabo yo le había hecho algo, qué más daba cuándo, y haberse ido a la tumba más conforme consigo mismo **[313]**.

El paso del tiempo en efecto termina borrando las huellas de la Historia, difumina las diferencias, altera la cronología y acaso contribuye a la confusión de las causas y los efectos, como imprime la metáfora de las tres casas distintas pero igualadas con los años en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas:

> Sesenta años atrás habrían sido sin duda tres casas muy distintas, pero

> el tiempo las había igualado, y su aire común de desamparo, de esqueletos en piedra entre cuyos costillares descarnados gime el viento en las tardes de otoño, no contenía una sola sugestión de que alguien, alguna vez, hubiera vivido en ellas **[314]** .

El tiempo borra las huellas y dificulta la tarea de discernir entre las causas y los efectos, entre las víctimas y sus verdugos. Parece que la novela española actual que convierte la Guerra Civil en materia novelable participa de dicha confusión equidistante. La inculpación y la exigencia de responsabilidad a «los unos y los otros» por la tragedia desatada es un tema recurrente en nuestra literatura guerracivilista. El historiador Francisco Espinosa Maestre, en su ensayo *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha*, donde desmonta las teorías construidas por la historiografía revisionista actual sobre la Guerra Civil, saca a colación el modo en que la teoría de la equidistancia es empleada por Lorenzo Silva, autor de *Carta blanca* (Espasa, Calpe, 2004), cuando el novelista dice, en relación con la ocupación de Badajoz, que su novela «refleja el heroísmo y la infamia de los dos bandos. Los republicanos fusilaron, por ejemplo, a jubilados; y la represión nacional fue inhumana; pero entre sus filas hubo quien se jugó el tipo». Ante una proposición de este tipo, Espinosa Maestre no puede sino apuntar:

> Ahora resulta que los republicanos fusilaron a jubilados y que los fascistas se jugaron el tipo […]. Y ya como colofón, y tras decir que en el palacio de congresos que se ha construido en lo que fue la plaza de toros de Badajoz, convendría que «haya un recuerdo de lo que significó aquello», Silva el *ecuánime* repite: «También vi que en el baluarte de Trinidad hay un monumento a los héroes de la Legión. Esto está bien porque fue gente que se dejó el pellejo; pero cabría colocar otro monumento a los carabineros que lucharon por la República en la ciudad». Parece que no importa nada que unos se dejaran el pellejo defendiendo la democracia y otros el fascismo. Por lo visto el tiempo todo lo iguala. Por esta regla de tres Europa estaría cuajada de monumentos a los nazis que se dejaron el pellejo **[315]** …

Ante reconstrucciones del pasado de este tipo, es de rigor esgrimir que situar en el mismo plano de responsabilidad a un gobierno legítimo y a los golpistas que atentan contra su legalidad

responde, como afirma Serge Salaün, a una insidiosa maniobra revisionista:

> Desde hace algunos años se propaga una nueva manera de enfocar la literatura y la cultura de la guerra de España, alrededor del dogma de la «equidistancia». El punto de partida se sitúa a mediados de los años ochenta cuando, después de la Transición y asentada la democracia, se pretende enfocar la historia de la guerra hacia perspectivas menos partidarias, menos doctrinarias y, sobre todo, menos maniqueas. Como si el fantasma de la guerra o de la dictadura fuera ya inofensivo, como si la visión supuestamente primitiva y drástica entre «buenos» y «malos» necesitara matizarse o suavizarse, hacia unas posiciones más humanas de perdón, reconciliación u olvido de un pasado que se quiere superado **[316]**.

Más adelante señala Salaün que la teoría de la equidistancia no solamente produce y legitima «cierta reescritura sesgada de la Historia, o ciertas omisiones» **[317]** debido a que «la doctrina del "justo medio" encaja mal con la realidad social, ideológica y política» **[318]**; advierte además sobre la peligrosidad política que conllevan este tipo de lecturas (o de reescrituras) de la Historia al señalar que «suele ser el terreno abonado para empresas ideológicas solapadas de rehabilitación de este pasado dictatorial, presentado como ominoso durante más de una década» **[319]**.

La novela de Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos* (Seix Barral, 2009), ya citada en el capítulo anterior, propone del mismo modo una igualación entre «los unos y los otros» a partir del potencial carácter golpista que ostenta cada una de las partes desde los tiempos republicanos hasta el estallido de la Guerra Civil. La propaganda política cumple la función, en la novela, de igualar, desde el fanatismo y el apego irracional al dogma, a las izquierdas y las derechas como parte indisoluble del mismo problema. No establece Muñoz Molina una diferenciación política entre fascistas y republicanos de izquierda, pues el conflicto en la novela no es racional, sino impulsivo, responde al sentir irracional del pueblo español. No hay luz/razón en el tiempo histórico que narra la novela, solo noche/barbarie. La simbología —desde el título mismo: *La noche de los tiempos*— es clara. La novela defiende que la política no existe, solo la propaganda. En este sentido, la

propaganda se configura como protagonista central de *La noche de los tiempos* porque no es sino la propaganda la que articula los discursos y los actos —sobre todo los actos— de los sujetos alienados que, bajo su dominio, provocarán el inicio del conflicto bélico e iniciarán la barbarie guerracivilista. La política, en tanto que correlato de la propaganda, se describe como «una venda alrededor de sus ojos» **[320]** o como una ceguera voluntaria **[321]**. En lugar de presentar la política como un espacio de comunidad donde, por medio de diálogo y la discusión, se pueda construir un proyecto común y democrático, la política —y el debate político— es definido en términos de crueldad y de aniquilación del adversario:

> … el apasionamiento frío de una discusión política en la que era urgente sobre todo aniquilar al adversario, dejándolo sin razones, condenándola a una intemperie de tinieblas como la que durante algún tiempo pareció haberse tragado a Leon Trotsky **[322]**.

Por otro lado, Ignacio Abel, su protagonista, definirá la propaganda política en términos de mala literatura. Tras escuchar que el hijo del capataz de las obras de la Ciudad Universitaria se ha afiliado a la Juventud Comunista y al anunciar que su proyecto político es «traer otro mundo» **[323]**, Ignacio Abel, en una suerte de monólogo interior, señala:

> Literatura de nuevo, pensaba […]. Literatura barata, morralla de periódicos, versos de tercera, a veces cantados en himnos, para mayor efecto. Un país entero, un continente entero infectados de literatura mediocre, beodos de músicas, chabacanas, de marchas de zarzuela y pasodobles taurinos **[324]**.

Y siguiendo con el campo semántico de la infección: «las palabras eran un fraude y que él mismo se contagiaba de su mentira» **[325]**. O, de la misma manera, se insistirá, en otro lugar, por medio del testimonio del profesor Rossman:

> … mi hija […] de pronto se hizo comunista sin que yo pudiera saber quién la había contagiado. La gente obsesionada por la política me parecía tan incomprensible como la que se obsesiona por los deportes o por las carreras de caballos. Mi hija parecía que estaba trastornada, intoxicada por aquellos libros que leía siempre, por aquellas películas

> soviéticas, por las reuniones eternas que muchas veces se celebraban en mi casa, horas y horas discutiendo, fumando cigarrillos **[326]**.

No nos corresponde entrar a debatir con los pobres argumentos que exponen los personajes de la novela —aunque por ellos sea reconocible la voz de su autor—, pero el desprecio hacia la política que se ejecuta en el párrafo citado, igualándola a los deportes o a las carreras de caballos, esto es, su reducción al terreno de lo pasional, como se hace a lo largo del texto, desplazando o aniquilando su constitutivo componente racional, dice mucho del carácter *débil* de *La noche de los tiempos*.

En cualquier caso, y siguiendo con la propuesta semántica del autor, la novela diagnostica que la política es una enfermedad infecciosa que se contagia por medio de la propaganda. Y uno de los primeros síntomas reconocibles es la alucinación:

> Viven en la alucinación, créame, en un mundo de quimeras. Se van a la Sierra los domingos a pegar cuatro tiros con pistolas viejas y a cantar *La Internacional* marcando mal el paso y se imaginan que han constituido el Ejército Rojo y que en cuanto se les antoje tomarán por asalto el poder […]. Tienen las cabezas llenas de carteles de propaganda **[327]**.

O en otro lugar:

> Las mismas palabras en un asedio sin descanso, en las emisoras leales y en las del enemigo, en los periódicos y en los carteles pegados en todas las paredes, inmunes a la evidencia de la mentira, imponiéndose por la fuerza bruta de la repetición […]. Cómo sería posible no escucharlas, no ser contagiado o infectado por ellas, borracheras de palabras que sostenían la alucinación colectiva **[328]**.

La propaganda está en todas partes, se ha apoderado de todo, y cada vez resulta más difícil discernir entre la propaganda y la información. El periodismo también ha sido infectado. Pero no solo se denuncia en la novela a los periódicos y radios del «terror rojo», sino también a los medios que pertenecen al bando fascista, como así lo recuerda Judith, la amante del protagonista: «no creo que los periódicos ni las cadenas de radio en América estén diciendo la verdad. Están en manos de las grandes corporaciones y sus dueños

han apoyado a Franco desde el primer día, igual que la Iglesia Católica»[329]. En efecto, como en otro lugar señala el narrador:

> … no dar crédito a las mentiras de la propaganda enemiga, que había logrado llenar los periódicos extranjeros de noticias de crímenes y desmanes cometidos en nuestro territorio y de fotografías trucadas de profanaciones de iglesias y de milicianos apuntando con sus fusiles a curas inocentes, como si fueran mártires de una nueva persecución del cristianismo[330].

La lectura de este fragmento debe extrañar, sin duda, al lector: las mentiras de la propaganda enemiga, que ahora insta a desacreditar, curiosamente coinciden con la descripción que la novela ofrece de las atrocidades del «terror rojo». Y así queda constatado cuando Ignacio Abel le cuenta a Judith, ya en Estados Unidos, el episodio de la muerte del profesor Rossman. Su relato coincide plenamente con los relatos de la propaganda fascista. Y ante lo evidente de la coincidencia, Ignacio Abel no puede sino decir: «No me mires así. No es propaganda enemiga»[331]. No lo será, pero coincide.

Pero ¿por qué, de repente, Muñoz Molina se dedica a desacreditar la falsedad de los mensajes de la propaganda fascista, cuando él mismo los reproduce en su novela? ¿Para atacar al fascismo porque lo reconoce igualmente como enemigo? No, nada de eso, sino todo lo contrario: Muñoz Molina no pretende condenar al bando golpista en tanto que autor de todo tipo de atrocidades; lo que pretende, al describir su barbarie, no es sino igualar —o mejor: equiparar— política y moralmente ambos bandos, a las dos Españas. La descripción de la propaganda fascista sirve para degradar moralmente los actos de propaganda desarrollados por el bando republicano, explícitamente descritos a lo largo de la novela. Al describir, por último, los métodos fascistas, y contemplar el lector que ambos métodos son idénticos, Muñoz Molina trata de ofrecer una equiparación entre comunistas y fascistas, condenándolos en la novela por las mismas atrocidades cometidas. En otro lugar, su propósito se hace transparente:

> Conectó la radio y un locutor de voz vibrante estaba anunciando una vez más la reconquista de Aragón y el avance irrefrenable de las milicias populares hacia Zaragoza. Bajó el volumen para buscar una

> emisora del enemigo y en Radio Sevilla otra voz muy semejante aunque mucho más lejana y cercada de pitidos proclamaba la resistencia heroica del Alcázar de Toledo, contra cuya fortaleza numantina se estrellaban en vano las oleadas de las hordas marxistas **[332]** .

La propaganda, en síntesis, se retrata en *La noche de los tiempos* como el aparato del que disponen las ideologías políticas para empujar a las masas hacia el desorden y la destrucción. Fascistas y comunistas quedan de este modo igualados:

> —Me da la misma vergüenza exactamente. El mismo asco. Todos iguales, marcando el paso, apretando los puños, apretando los dientes. Me da igual el color de la camisa. No me gustan los niños rezando como loros con las manos juntas ni me gustan levantando el puño y cantando *La Internacional* en el mismo tono que si cantaran *Con flores a María*. Las personas decentes no se esconden detrás de una masa uniformada **[333]** .

Y destaca después, refiriéndose al entierro de un anarquista y de un pistolero falangista, respectivamente, la coincidencia formal de un ritual que iguala a los dos bloques ideológicos en idéntica simetría:

> … el ataúd cubierto con una bandera roja y negra […]. Cantarían himnos, agitarían puños cerrados, gritarían roncas promesas de reparación y venganza, insultos contra los balcones clausurados de las viviendas burguesas […]. También este muerto [el falangista] tendría su entierro con un gentío idéntico, con otros himnos y otras banderas, con discursos de voces roncas y vivas y mueras delante de una fosa abierta. En los entierros de los muertos de izquierdas había bosques de banderas rojas y puños levantados y desfiles de milicianos jóvenes uniformados; de los otros entierros se levantaba el humo del incienso esparcido por los sacerdotes y el clamor del rezo del rosario. Lo asombroso era que nadie más pareciera darse cuenta de la similitud extraordinaria entre rituales funerarios de quienes se declaraban enemigos, la celebración exaltada de coraje y del sacrificio, el agrio rechazo al mundo real y presente en nombre del Paraíso sobre la Tierra o del Reino de los Cielos **[334]** .

Como se observa, *La noche de los tiempos* no tiene más objetivo

que el establecimiento de una igualación entre la izquierda de proyecto revolucionario —comunismo y anarquismo— y el fascismo. Condena a ambos frentes por igual, sin distinciones. Y no solo por el método de manipulación de las masas que emplean ambos bandos, sino también por su potencial golpista, como se irá repitiendo lo largo de la obra. Cualquiera de los dos bandos podría haberse alzado en armas contra la legitimidad republicana. Que haya sido uno u otro bando no es sino fruto de la casualidad, de un azar histórico. Por ejemplo, el narrador cede la voz al conservador Francisco de Asís, suegro de Ignacio Abel, que vaticina lo que sigue:

> Habría elecciones y, si las ganaban otra vez las derechas, las izquierdas se levantarían en una nueva tentativa de revolución bolchevique; y si las ganaban las izquierdas la revolución bolchevique sería también inevitable, un desplome de la civilización tan pavoroso como en Rusia **[335]**.

En otro lugar se le pregunta al protagonista: «¿Cree usted, profesor Abel, como su correligionario Largo Caballero, que si las derechas ganan las elecciones el proletariado se lanzará a una guerra civil?» **[336]**. Bien parece que el «clima político [es] irrespirable» **[337]**, provocado por el enfrentamiento entre los dos bandos, puede, de un momento a otro, dar lugar un golpe de Estado, tanto desde la izquierda como desde la derecha, descritas en la novela en términos simétricos:

> Ahora que de nuevo hay huelga no será prudente que se le vea a usted llegar cada mañana a la Ciudad Universitaria. ¿Cree usted que se sublevarán por fin los militares, profesor Abel? ¿O se les adelantarán las izquierdas en un nuevo ensayo general de revolución bolchevique **[338]**?

El carácter potencialmente golpista o revolucionario —adjetivos casi sinónimos en *La noche de los tiempos*— sitúa en posición de simetría y en consecuencia en el mismo nivel de responsabilidad a las víctimas y a los verdugos. La caracterización final —quién son en definitiva los verdugos— la hace depender Muñoz Molina del triunfo o la derrota electoral de febrero de 1936. La novela de Muñoz Molina parece indicar que si las urnas hubieran conferido el poder a la derecha parlamentaria, la izquierda revolucionaria

hubiera actuado del mismo modo que finalmente actuaron los militares golpistas. Todo un despropósito a la luz de los datos que hemos expuesto en nuestro capítulo segundo.

Un derivado de la reconstrucción equidistante de la Historia se pone en funcionamiento en la reivindicación de los escritores falangistas —presente no solo en el ensayo literario sino también en algunas de las novelas de nuestro *corpus*— que desplaza, o directamente aniquila, su componente político para, una vez desgajado de su falangismo, poder ser asimilado por la sociedad resultante del olvido y el silencio impuesto por la denominada Transición democrática. En este sentido, se dice en la novela de Javier Cercas:

> … por entonces se puso de moda entre los escritores españoles vindicar a los escritores falangistas. La cosa, en realidad, venía de antes, de cuando a mediados de los ochenta ciertas editoriales tan exquisitas como influyentes publicaron algún volumen de algún exquisito falangista olvidado, pero, para cuando yo empecé a interesarme por Sánchez Mazas, en determinados círculos literarios ya se vindicaba a los buenos escritores falangistas, sino también a los del montón e incluso a los malos. Algunos ingenuos, como algunos guardianes de la ortodoxia de izquierdas, y también algunos necios, denunciaron que vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo. La verdad era exactamente la contraria: vindicar a un escritor falangista era solo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismo como escritores vindicando a un buen escritor. Quiero decir que esa moda surgió, en los mejores casos (de los peores no merece la pena hablar), de la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se pude ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas), de la convicción de que se estaba siendo literariamente injusto con ciertos escritores falangistas, quienes, por decirlo con la fórmula acuñada por Andrés Trapiello, habían ganado la guerra, pero habían perdido la historia de la literatura **[339]**.

Esta argumentación, que responde a lo que en otro lugar hemos convenido en denominar la redención fascista por la vía de la estética **[340]**, la toma Cercas de *Las armas y las letras* de Andrés

Trapiello y la comparte con otros profesores y críticos literarios como José Carlos Mainer o Jordi Gracia. A finales de 1984, en las páginas culturales de *El País*, donde se inicia una sección titulada «Volver a leer», espacio desde el que se insta a hacer una nueva lectura de las viejas obras de la literatura española y donde las referencias a los textos fascistas son constantes, Andrés Trapiello dedica palabras de elogio desmesurado a *Madrid de corte a checa* de Agustín de Foxá, el 18 de noviembre de 1984, en un artículo titulado «¿Quién piensa en 1936?»[341]. Sin duda, quien no pensaba en 1936 era el mismo Trapiello al afirmar que la novela de Foxá es «una de las novelas más brillantes de la guerra civil española de 1936»[342]. Y se pregunta, borrando las distancias históricas, lo que sigue: «¿Quién piensa en 1936? Ha pasado, como pasaron las otras guerras, civiles y carlistas. Se las llevó el tiempo. Y solo permanecen algunos nombres y algunas de sus obras. El de Foxá, seguro. El de su novela, siempre»[343]. El asunto de la Guerra Civil, tal y como lo argumenta Trapiello, constituye un lastre para los amantes de la buena literatura, que encuentran obstaculizado su acceso a una literatura de gran valor a causa de un infundado prejuicio ideológico. Por ello, concluirá Trapiello, «los escritores que fundaron la Falange se quedaron sin generación. Ganaron la guerra, pero perdieron las páginas de los manuales de la literatura»[344]. La frase de Trapiello —ganaron la guerra, pero perdieron las páginas de los manuales de la literatura— se ha convertido en el buque insignia de los redentores por la vía de la estética que defienden la pervivencia del valor literario de los textos fascistas por encima de la Historia y las ideologías, valor que debe ser suficiente para recuperar, para leer y para estudiar la literatura del fascismo. De este modo, la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, se estructura sobre la frase del autor leonés, por medio de la figura de Rafael Sánchez Mazas, cofundador de Falange, cuyo papel en la novela de Cercas representa la posición marginal a la que los escritores fascistas españoles han sido relegados por motivos más ideológicos que literarios. Incluso uno de los personajes increpa al propio Cercas, convertido también en personaje, por perder el tiempo escribiendo una novela sobre un escritor fascista. Y le insta a escribir sobre García Lorca[345]. Los escritores fascistas ocupan, en efecto, un papel secundario en las

letras hispanas, papel que solo puede atribuirse —señalan los redentores— a los parámetros extra-literarios que componen un canon en extremo politizado, donde las cuestiones literarias tienen un peso menor que los motivos políticos. Su propuesta consiste en olvidar dónde se encontraba esos escritores el 18 de julio de 1936 con tal de acercarnos a ellos como lo que realmente eran: grandes escritores, autores de obras inmemorables, capaces de trascender su posición ideológica, su momento histórico y acaso las muertes que sus escritos legitimaron. Esto es, prescindir de su contenido y regocijarse en la *forma*.

Por su parte, José Carlos Mainer, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, además de por su ensayo exculpatorio titulado *Falange y literatura* [346], merece mención especial por dos episodios recientes. En el primero de ellos, y sin duda a remolque del éxito comercial de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, Mainer dedicó un artículo, en su línea exculpatoria, a Rafael Sánchez Mazas en la revista turolense *Turia*, titulado «Acerca de Rafael Sánchez Mazas». Más recientemente, en 2005, en conmemoración del décimo aniversario de la Fundación Santander Central Hispano, José Carlos Mainer participó en la colección «Obra Fundamental» con la edición de *Casticismo, nacionalismo y vanguardia* de Ernesto Giménez Caballero, en la que el falangista aparecía como figura destacada del intelectualismo español de los años veinte y como el gran impulsor de la vanguardia. El escritor fascista quedaba de este modo realzado aunque en el ensayo de Mainer aparezca su militancia política soslayada.

Pero el abanderado de los redentores, y acaso el protector de los fascistas reciclados, no puede ser otro que el Catedrático de Barcelona Jordi Gracia. Autor de libros como *Estado y cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España y La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Jordi Gracia ha emprendido la ardua tarea de rescatar el valor literario de los escritores del fascismo español. La ideología no se tiene en cuenta, solo vale el genio. Así procede, por ejemplo, con Ernesto Giménez Caballero, de quien destaca tanto «su fisonomía literaria como humana: su desacomplejada encarnación de la modernidad en tiempo real, sin

tiempo a respirar, con todos los bollos calientes, y su apremiante e incombustible necesidad de expulsar el torbellino de ideas, hipótesis, ocurrencias o lo que le vaya viniendo» [347]. Pero no solo eso: Jordi Gracia, a diferencia de sus colegas de redención, va más allá y contribuye al proceso de reciclaje al que muchos intelectuales de origen falangista se sometieron para saltar, tras la transición, a la palestra pública con naturalidad democrática. Este es el proceso que han recorrido muchos falangistas, como denuncia el novelista Benjamín Prado en su *Mala gente que camina*:

> Qué asco, pensar en todos esos médicos, filósofos y escritores de segunda que ocuparon las plazas de los depurados, vivieron de algún modo sus vidas y cuando el dictador se fue al otro mundo, los más indecentes aún intentaron falsear la Historia para exculparse, y formaron el coto del descaro: yo evolucioné pronto, yo obedecía órdenes, yo no he matado a nadie, yo ayudé a muchos de izquierdas, yo nunca firmé nada, yo solo era anticomunista, yo solo fui monárquico, yo he sufrido un terrible exilio interior. Los cobardes lo son siempre, tanto en la victoria como en la derrota. Es su condición [348].

Asimismo lo dice el también escritor Isaac Rosa:

> … los espinazos curvos del franquismo viven y mueren tranquilos. Aquí no hay cebollas que pelar, aunque se sepan podridas por dentro, sino cebollas blindadas, de una pieza, de granito. Aquí no se ha pedido cuentas a nadie. Es fácil saber lo que hizo cada uno, basta ir a la hemeroteca y consultar la prensa de entonces para conocer dónde estaba cada cual y qué decía. Pero los laureles, el respeto, el magisterio, permanecen intocables. Incluso aquellos escritores que, según expresión que ha hecho fortuna, ganaron la guerra pero perdieron la historia de la literatura, han ido recuperando posiciones en los últimos años, mientras quedan autores del exilio que aún no han sido incorporados a la vida cultural española en el lugar que merecen [349].

De este modo escritores como Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester o Dionisio Ridruejo, entre otros, asumieron los valores democráticos del mismo modo con que la democracia les asimiló a ellos. Pero no solo fueron asimilados como demócratas sino que también recibieron reconocimiento como combatientes y

opositores —en su resistencia silenciosa, que diría Gracia— contra la dictadura. Bajo estos preceptos, quien legitimó intelectualmente el golpe de Estado de 1936, como fuera Ridruejo, y sentó las bases ideológicas del fascismo español, queda descrito como disidente, conspirador democrático y convencido socialdemócrata. Solo un galimatías de este tipo puede convertir una figura que repudió del franquismo por no ajustarse a los auténticos postulados ideológicos del fascismo en un firme luchador por la democracia.

La redención de los escritores fascistas se realiza por medio de una supuesta lectura objetivista del texto literario que consiste en extraerle todos sus condicionantes *externos* —ideología, política, sociedad, Historia— y dotar a la literatura de un carácter autónomo, provisto de sus propias leyes *internas*. Como si hubiera un dentro y un afuera del texto literario. De este modo, se encubre (o mejor: se desplaza) la cuestión ideológica del texto literario con el propósito de introducirla en el canon de la literatura española contemporánea por méritos exclusivamente literarios, una vez que la cuestión ideológica se ha ocultado, desplazado u omitido. Este mecanismo nos permite situar en el mismo plano a dos autores tan dispares en lo ideológico como son Antonio Machado y Rafael Sánchez Mazas, como sucede en *Soldados de Salamina*, novela que hace convivir a los dos poetas en las páginas del artículo que el narrador-protagonista escribe en una suerte de «intento de encontrar un punto equidistante de las dos Españas» **[350]**.

No obstante, es de rigor señalar que en la novela española contemporánea se localizan asimismo testimonios que se oponen a esta igualación criminal de los dos bandos (lo cual no significa, dicho sea de paso, que las novelas en que aparecen caminen en la misma dirección). Por ejemplo, y contrariamente a lo que la propia novela describe, el personaje de Justo García de *Días y noches* de Andrés Trapiello, sostiene lo que sigue:

> Me dijo, en esta guerra se han cometido crímenes en los dos bandos, todos habéis asesinado, todos habéis cometido tropelías, las guerras son así. Le mandé a la mierda. Le dije que tropelías las había cometido el fascismo y que crímenes los había cometido Francia, negándose no ya a ayudarnos, sino impidiendo que otros nos ayudaran. Menudas ideas. Y que el salvajismo había sido levantarse en armas contra un gobierno del pueblo legalmente constituido, eso sí

> que era una degollina, eso sí que clamaba al cielo. ¿Qué crímenes he cometido yo en esta guerra? ¿A quién le he metido el cuchillo? ¿Cuántos Guernicas hemos bombardeado? Crímenes los de Madrid, bombardeando cada tarde la población civil, y crímenes los de Valencia, por lo mismo y… No te fastidia **[351]**.

Resulta innegable la existencia de una violencia desmesurada y descontrolada en la zona republicana —producida sobre todo durante los primeros meses de la contienda— que la literatura fascista se apresuró en calificar de «terror rojo». Y acaso es de rigor no mirar hacia otro lado. Pero para comprender en su completa dimensión histórica este episodio dramático de nuestra guerra, tiene que entenderse, en primer lugar, que la violencia fue desencadenada por —o mejor: fue una reacción lógica de— la violencia que se inició tras el golpe de Estado. Y, como apunta José Luis Ledesma, «el atronador y dramático contexto en el que las matanzas tuvieron lugar no disculpa, pero sin él nada resulta inteligible» **[352]**. En segundo lugar, también es de rigor señalar que si bien es incuestionable la veracidad de este episodio histórico perteneciente a la Guerra Civil española, también es cierto que la violencia registrada en la zona republicana fue inmediatamente atajada por las instituciones gubernamentales republicanas en un intento de enderezar el rumbo y recuperar el mando de la situación. El papel que asume el Estado republicano frente a la violencia cometida en su zona, en su intento de limitar la violencia espontánea, constituye el rasgo distintivo que hace que medie un abismo entre el denominado «terror rojo» y el «terror blanco» producido en las zonas conquistas por los rebeldes. De esta opinión es Paul Preston:

> Naturalmente, las atrocidades no se limitaron a la zona rebelde. Especialmente a principios de la guerra, hubo oleadas de asesinatos de curas y sospechosos de ser simpatizantes fascistas […]. Sin embargo, si hubo una diferencia en los asesinatos en las dos zonas, esta yace en el hecho de que las atrocidades republicanas solían ser obra de elementos incontrolables, en unos días en que se habían sublevado las fuerzas del orden **[353]**.

Del mismo modo, Herbert R. Southworth afirma:

> Sabemos que los líderes de la República condenaron la violencia de sus partidarios, y en algunos casos lograron limitarla. También sabemos […] que, al revés que en el campo republicano, la matanza se convirtió en la España de Franco en una forma de vida durante toda la guerra y muchos años después […]. Contra estas matanzas, ningún falangista levantó la voz de protesta, ni un requeté, ni un general franquista, ni un sacerdote, ningún abad mitrado, obispo, cardenal o nuncio se indignaron **[354]**.

Y más adelante sostiene el historiador norteamericano lo que sigue:

> Los asesinatos se perpetraron en la España republicana cuando los hombres que había jurado defender la ley y el orden renegaron de su palabra, abandonaron al Estado y se alzaron para fomentar una rebelión, dejando las calles a una multitud vengativa y furiosa cargada de razón […]. Por el contrario, las matanzas en la zona rebelde […], fueron organizadas con método, firmadas por los militares y bendecidas por la Iglesia, y fueron mucho más numerosas **[355]**.

En definitiva, y como afirma Ángel Viñas en su libro:

> Si en la zona republicana el Estado apenas si existió *de facto* en los primeros meses de la guerra, aunque nunca se desplomó totalmente, una de las claves sobre las que se asentó el proceso de recuperación paulatina de su autoridad fue, con el ejército y la economía, el «orden público». Esto se reflejó en la voluntad de retirar la administración de la violencia a los micropoderes y grupos armados que la aplicaban a su aire […]. La correspondencia entre la progresiva reconstrucción del Estado y el descenso de las atrocidades es, a mi entender, incuestionable por más que se manifestara con distinta velocida **[356]**.

Dicho lo cual, no es de recibo seguir sosteniendo una visión de la Guerra Civil española desde una perspectiva equidistante. Tratar de igualar y de situar en el mismo nivel de responsabilidad a quienes atacaron a un sistema legítimo y democrático y a quienes, por el contrario, sufrieron la agresión de un golpe militar fascista no puede sino tildarse de tergiversación —consciente o inconsciente— de la Historia. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de Alberto Reig Tapia:

Una violencia era de signo defensivo ante el asalto al poder legítimamente establecido y, la otra, era de carácter ofensivo empezando por poner en peligro uno de los principios esenciales de toda sociedad civilizada: la seguridad jurídica. Conviene, además, recordar que todo código penal admite eximentes en caso de legítima defensa y agravantes en caso de agresión indiscriminada. Se trata de una cuestión cualitativa fundamental en torno a la cual giran todas las demás, pero de la que no puede prescindirse **[357]**.

II

EL *AIDEOLOGISMO* EN SUS MÚLTIPLES FORMAS

Otra de las características de la novela sobre la Guerra Civil que contribuye a la liquidación de la historicidad es la noción de *aideologismo* en sus distintas formas: reducción fratricida del conflicto, individualismo, neohumanismo o despolitización. Todas ellas tienen en común el desplazamiento de lo político hacia otras categorías *aconflictivas* en la narración de la Historia. En primer lugar hay que señalar que es frecuente encontrar en las novelas una definición de la Guerra Civil en términos fratricidas, esto es, la representación de la Guerra Civil como un enfrentamiento entre hermanos —en su sentido literal y también figurado— desplazando, con ello, el conflicto objetivo históricamente determinado. En este sentido, no es casualidad que la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, se inicie con una digresión sobre la separación de los hermanos Machado a causa del conflicto bélico. *Soldados de Salamina* empieza con la publicación de un artículo de su protagonista, Javier Cercas, homónimo del autor real, donde se especula con la posibilidad de que si Antonio Machado se hubiera encontrado en la zona nacionalista en vez de en la zona republicana, como le sucedió a su hermano Manuel, se hubiera identificado, como este, con la causa franquista:

> Poco después de la muerte de Antonio, su hermano el poeta Manuel Machado, que vivía en Burgos, se enteró del hecho por la prensa extranjera. Manuel y Antonio no solo eran hermanos: eran íntimos. A Manuel la sublevación del 18 de julio le sorprendió en Burgos, zona rebelde; a Antonio, en Madrid, zona republicana. Es razonable suponer que, de haber estado en Madrid, Manuel hubiera sido fiel a la

> República; tal vez sea ocioso preguntarse qué hubiera ocurrido si Antonio llega a estar en Burgos **[358]**.

Como tampoco puede ser tomado como casual que el protagonista de *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina se apellide Abel, un rasgo que define el carácter de la novela remitiendo de inmediato al lector al fratricidio bíblico con la clara intención de representar la Guerra Civil española como una lucha entre hermanos. También Dulce Chacón, en su novela *La voz dormida* (Alfaguara, 2003), presenta la guerra en términos similares, aunque en su caso el enfrentamiento es de corte filial, como atestigua el enfrentamiento entre don Fernando, médico que sirvió a la República, y su padre, igualmente doctor, pero que, en su caso, ejerció la profesión en la zona de Franco:

> … el padre de don Fernando también es médico. Y es amigo personal de Francisco Franco, y durante la guerra le siguió hasta Burgos, para ejercer en la zona nacional, mérito suficiente para que el mismo Jefe de Estado le asignara el puesto de asesor médico en el Ministerio de Gobernación una vez acabada la guerra. El padre nunca le perdonó al hijo que permaneciera fiel a la República presentando sus servicios en el Hospital de Sangre de Chamartín. Le avergonzó durante la contienda, y le avergonzó aún más cuando el Generalísimo presidió el primer Desfile de la Victoria en el paseo de la Castellana de Madrid, y su hijo se negó a asistir a la ceremonia. La familia entera estaba invitada al palco de honor, junto al Cuerpo Diplomático. La guardia mora custodiaba la tribuna donde el general Varela le impuso al Generalísimo la Gran Cruz Laureada de San Fernando, y su hijo se negó a verlo.
>
> —Ve tú, yo no pienso participar en semejante farsa, ¿sabes cómo ha conseguido la Laureada?
>
> —No me hables de farsas, Fernando, no me hables tú de farsas. Tú, la honestidad en persona, el capitán médico Ortega, el héroe de Paracuellos.
>
> —Te he dicho muchas veces que no estuve en Paracuellos **[359]**.

Y en otro lugar se señala que, una vez concluida la contienda, la Causa General promueve precisamente este enfrentamiento entre hermanos, si bien el enfrentamiento se sitúa en el plano simbólico que encarnan los vecinos: «¿Quién inventaría eso de la Causa General, para que vecinos fueran contra vecinos? Cuánto embuste

en nombre de la Causa, cuánta denuncia, hasta falsa. Cuánto desbarajuste» **[360]** .

La Guerra Civil asimismo enfrenta a un padre y a una hija en *Las trece rosas* de Jesús Ferrero (Taurus, 2003). La novela, que reconstruye el trágico y conocido episodio de la condena a muerte de trece muchachas, la mayoría de ellas menores de edad, por haber militado en las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), describe el sufrimiento y el temor de una de ellas, Avelina, al saber que su padre, Guardia Civil, forma parte del pelotón de fusilamiento que habrá de dar el tiro de gracia a sus compañeras, o incluso a ella misma:

> Dentro del averno en el que vivían, y que Avelina había aprendido a soportar, había algo que la atormentaba especialmente. Sabía que su padre formaba parte de uno de los pelotones de fusilamiento y, cuando entregaba la carta de algún condenado, siempre pensaba en la posibilidad, no tan remota, de que fuese su padre el encargado de ejecutar al penado, que con frases desesperadas estaba diciendo adiós a su mujer, a su hermana o a su hija **[361]** .

Y más adelante:

> Si de verdad mi padre está en el pelotón, tendrá un poco de piedad y apuntará muy bien al corazón. Que no sea cobarde y que se encargue de mí, pensaba, con los ojos cerrados, mientras intentaba evadirse del momento concentrándose en la cara de Benjamín. No soportaba imaginar a su padre matando a Blanca, a Virtudes, a Julia… No soportaba que su muerte tuviese que ser más dura y más tétrica que las otras **[362]** .

Por su lado, Rosa Regàs rememora la Guerra Civil en su *Luna lunera* (Plaza & Janés, 1999) en términos igualmente fratricidas. La novela de Regàs está protagonizada por una familia de la burguesía catalana que se desestructura con la irrupción de la guerra. Los cuatros hijos del patriarca Vidal Armengol participaron en la Guerra Civil desde bandos opuestos y, como consecuencia de ello, padecieron muy distinta suerte. Pero quienes más hubieron de sufrir las consecuencias de la guerra fueron los nietos del patriarca, debido al

carácter autoritario e intransigente del abuelo, que les privó vivir una infancia normal en plena posguerra española. El señor Vidal Armengol, como una especie de dictador doméstico, es descrito en la novela como la figura que se encarga de transmitir la ideología del fascismo dentro del propio hogar familiar; de hecho, de él se dice que «había dado casi su vida, más aún, la vida de un hijo, por la causa del franquismo, por la Iglesia, por el orden y por la paz»[363]. Los niños protagonistas observan cómo su tragedia se inicia desde el momento en que el abuelo obtiene sobre ellos la patria potestad y, bajo su custodia, les impide recibir la visita de su madre. La lucha de la madre por recuperar a sus hijos, desde los primeros años de la posguerra, constituye un auténtico relato de la dificultad y el sufrimiento que padecieron muchas familias truncadas por el devenir de la guerra. La familia funciona, en la novela de Regàs, como metonimia de la realidad española de la época, desde el punto de vista de la construcción fratricida: hermanos de pronto convertidos en enemigos y una madre que pierde a sus hijos a causa de los avatares de la guerra.

La Guerra Civil tensa, según la descripción que nos ofrece la novela española actual, las situaciones de familias enteras y termina por enfrentar a sus miembros. La descripción *aideológica* de la Guerra Civil se hace asimismo patente por medio de la introducción, en las novelas, de los llamados móviles personales como elementos inherentes al conflicto. Hay que destacar, en este sentido, el modo reiterado en que este tipo de violencia aparece en la trilogía de Marías *Tu rostro mañana*. Véase este pasaje como ejemplo:

> … a las pocas semanas de estallar la Guerra, las de más furia asesina y un descontrol absoluto, mucha gente cedió e iba llena de ira, y si tenía armas hacía que lo quería, y aprovechaba el pretexto político para ajustar cuentas personales y tomar venganzas exageradas. Bueno, ya lo sabes. Lo mismo en las dos zonas: en la nuestra se le puso algo de coto a eso más tarde, aunque no el suficiente; en la otra, apenas ninguno durante los tres años, ni tampoco luego, con el enemigo ya vencido[364].

Como señala Ledesma, «no faltaba a la cita con la muerte los móviles “privados”. Rencillas familiares, rivalidades profesionales,

viejos litigios económicos o laborales y cuestiones personales de todo jaez se colaban por la gran brecha abierta por la guerra y se resolvían con el plomo de las balas o la tinta que firmaba una denuncia al amparo de la impunidad que ofrece toda guerra» [365]. No obstante, aunque no es de recibo negar la existencia de este tipo de crímenes, hay que tener en cuenta que si bien «la dramática relación que unía a denunciados con denunciantes era única y estrictamente "política" […] no parece que los móviles privados puedan explicar toda ni siquiera una parte considerable de una violencia que solo era posible en el marco de la guerra. Una violencia, además, que solo se veía "legitimada" ante los demás en el contexto de alineamientos políticos locales evidentes» [366].

La Guerra Civil sin duda tuvo ese componente fratricida que enfrentó, como los textos reflejan, a familias, hermanos, padres e hijos, e incluso vecinos, y, en consecuencia, es de rigor que el tema aparezca representado en las novelas que sobre el conflicto bélico se han escrito. No obstante, la Guerra Civil no puede reducirse a esa visión fratricida de la Historia, donde se aniquila todo componente político y social en virtud de una lectura donde las categorías abstractas como el odio y la venganza, e incluso el miedo que conduce a los personajes a actuar en contra de sus seres más cercanos, desplazan las categorías objetivas e imposibilitan un acercamiento histórico al fenómeno en cuestión. Categorías como las señaladas —odio, miedo, venganza, etc.— deben reconocerse como síntomas del conflicto, pero no como elementos determinantes que lo originan. Confundir las causas con las consecuencias, lo determinante y lo determinado, puede provocar un falseamiento total o parcial del objeto histórico. Un ejemplo claro en este sentido se localiza en el modo en que se describe la Guerra Civil en la novela *Donde nadie te encuentre* de Alicia Giménez Bartlett (Destino, 2011). La novela, cuya trama no nos interesa explicitar ahora, recurre al tópico del fratricidio en distintas fases de la narración. De este modo se dice que en España «se trata de odio, de venganza, de maldad, de represión. Y todo ello entre hipotéticos hermanos nacidos en el mismo país» [367]. Y en otro lugar: «Es lamentable que en la guerra muriera tanta gente. España es un país fratricida» [368]. Y más explícitamente se añade más adelante:

> Esta guerra ha separado a las familias de manera brutal […]. Mi madre era hija de militares y estaba educada en una manera de pensar muy ordenada. No era muy de derechas, pero creía en Dios, iba a misa…, ya te imaginas lo que quiero decir. Se enamoró de mi padre, que era profesor de latín en un instituto, y se casaron sin gran oposición de las familias. Todo les fue muy bien hasta que llegó la guerra. Entonces las cosas se liaron. Mi padre dijo que defendía la República hasta el fin y…
>
> —¿Se separaron?
>
> —Sí **[369]**.

La guerra separa y enfrenta a familias. Incluso, como ejemplifica el protagonista de *Donde nadie te encuentre*, Carlos Infante, conduce a ciertos individuos, movidos por el miedo a las represalias, a traicionar a sus propios seres queridos. Así lo confiesa al final de la novela. Durante la contienda traicionó a sus propios padres, delatándolos como miembros del Partido Comunista:

> … soy un traidor, siempre lo he sido. ¿Quieres saber una historia maravillosa? Te da igual, ya lo sé; pero quiero contarla. Yo entregué a mis padres a la Policía franquista. Ambos estaban condenados a muerte tras la guerra por sus actividades con el Partido Comunista. Se escondían en casa de un amigo esperando poder pasar a Francia. La policía me presionó y yo los delaté sin oponer resistencia. ¿A cambio de qué? No fui a la cárcel ni tomaron represalias contra mí por ser hijo suyo. Me permitieron trabajar como periodista.
>
> Nourissier lo miraba fijamente, con cara de horror.
>
> —¿Qué sucedió con ellos?
>
> —Los mataron, Lucien, los mataron, y te aseguro que desde entonces no ha habido un solo día en el que no me haya despreciado a mí mismo […]
>
> —Este es un país, terrible, Dios mío, terrible —susurró **[370]**.

Contra esta lectura de la Guerra Civil en términos fratricidas, que reduce todo conflicto a un enfrentamiento entre hermanos, no podemos sino hacer nuestras las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez:

> … tampoco se justifica la tendencia a confundir los colores, las voces y los pasos al presentar la guerra más bien «incivil» —así la calificó, apenas desatada, Unamuno— como una guerra entre hermanos, igualmente brutales o igualmente nobles, como si los agresores y los

> agredidos, los verdugos y las víctimas, fueran igualmente culpables o inocentes. Con ello se pretende ocultar que la sangrienta guerra civil le fue impuesta al pueblo español por el fascismo nacional y extranjero, y que aquel, al resistir la agresión en las condiciones más desventajosas, no hacía más que cumplir con lo que su dignidad exigía **[371]**.

En efecto, la descripción de la Guerra Civil española en términos fratricidas enmascara y oculta lo que en realidad fue la guerra: una agresión del fascismo contra un sistema de gobierno legítimo y democráticamente electo por el pueblo español en unas elecciones libres. Resulta imprescindible remarcar este aspecto y no confundir las categorías determinadas con las determinantes, pues este hecho solo podría contribuir a una desfiguración de su objetiva realidad histórica. De este modo, lo señala José Antonio Fortes:

> … se produce una fuerte falsificación histórica, lo que llamo ese borrado hasta la inexistencia de la realidad material vivida, aplicado ahora al pasado histórico, a la historia recién hecha o vivida. Para tal asunto de falseamiento y falsedad, se recurre al individualismo de cuantas causas y razones determinen los acontecimientos […], llevándonos a todos al matadero *fratricida*, a cada *hermano* contra *hermano, cada familia* contra su *familia*, el *pueblo español* así entregado al sumo sacrificio cual masivo y anónimo *cordero pascual* que fuimos o somos los *españoles* **[372]**.

La recurrencia al individualismo que asimismo destaca el profesor Fortes es, efectivamente, una constante en la narrativa actual sobre la Guerra civil española. Esta caracterización de la Guerra Civil supone un debilitamiento de su historicidad, ya que constituye una negación de los procesos históricos como motor de la Historia. La Historia, reducida a individualidad, depende entonces del gesto de un individuo situado en el momento y en el lugar oportuno. Del acierto de su gesto —heroico o fatal— habrá de depender el devenir histórico. En este sentido, resulta paradigmática la novela de Almudena Grandes *Inés y la alegría* (Tusquets, 2010). La narradora sostiene que su novela nace de la necesidad de rescatar del olvido y del silencio las vidas de los combatientes que lucharon y emprendieron la denominada «Operación Reconquista», que tuvo lugar en el Valle de Arán

durante el mes de octubre de 1944. Para ello, Grandes se enfrenta a lo que ella denomina «la Historia con mayúscula» —trasunto de una Historia oficial, siempre escrita por los vencedores— y reivindica la reconstrucción de una historia «en minúscula», donde la individualidad desplace las nociones clásicas de objetividad y racionalidad. Su propuesta consiste en introducir elementos irracionales como la pasión, el amor, los celos, la ambición y acaso la venganza y el despecho para explicar la Historia. Aunque la finalidad que persigue la autora —salvar del olvido y del silencio a quienes lucharon por la libertad en España— dignifica a la novela, y aunque debe considerarse como un rasgo positivo el hecho de que se pretenda cuestionar la Historia oficial que, como dice el texto, siempre la escriben los vencedores, hay que afirmar asimismo que Almudena Grandes se confunde de enemigo. Porque es bien distinto hablar de la Historia oficial de los vencedores, que imponen su visión del mundo por medio de una tradición que ellos mismos escriben —que es lo que Walter Benjamin denominó *historicismo* [373]— y otra muy distinta es la ciencia de la Historia. Y Almudena Grandes, en efecto, al cuestionar la vigencia de lo que denomina «Historia con mayúscula» no arremete contra la historiografía franquista y su heredera en democracia que ha condenado al olvido a quienes participaron en la «Operación Reconquista», como se propone; Grandes carga sus tintas contra las categorías objetivas y científicas de la Historia al pretender sustituir los factores económicos, ideológicos y sociales por otros más subjetivos e irracionales que, a su parecer, son los que marcan el transcurso de la Historia:

> La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales. O quizás no, y es solo que el amor de la carne no aflora en la versión oficial de la historia que termina siendo la propia Historia, con mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos rectos de todas sus esquinas, que apenas condesciende al contemplar los amores del espíritu, más elevados, sí, pero también mucho más pálidos, y por eso menos decisivos. Las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros. Los profesores no las tienen en cuenta mientras combinan factores económicos, ideológicos, sociales, para delimitar marcos interdisciplinares y exactos, que carecen de casillas en las que clasificar un estremecimiento, una premonición, un grito silencioso de dos miradas

> que se cruzan, la piel erizada y la casualidad inconcebible de un encuentro que parece casual, a pesar de haber sido milimétricamente planeado en una o muchas noches en blanco. En los libros de Historia no caben unos ojos abiertos en la oscuridad, un cielo delimitado por las cuatro esquinas del techo de un dormitorio, ni el deseo cocinándose poco a poco, desbordando los márgenes de una fantasía agradable, una travesura intrascendente, una divertida inconveniencia, hasta llegar a hervir en la espesura metálica del plomo derretido, un líquido pesado que seca la boca, y arrasa la garganta, y comprime el estómago, y expande por fin las llamas de su imperio para encender una hoguera hasta en la última célula de un pobre cuerpo humano, mortal, desprevenido **[374]**.

Esta historia en minúscula supone una pérdida de historicidad debido a que eleva episodios que pueden tildarse de accidentales a elementos constituyentes del devenir histórico. La Historia desaparece en sentido fuerte para ofrecer una visión *débil* de la misma. Porque en *Inés y la alegría* todo el conflicto histórico que se retrata queda reducido a dos historias de amor problemáticas: la de Dolores Ibárruri con Francisco Antón, por un lado, y la de Jesús Monzón con Carmen de Pedro, por el otro. La novela nos dice, en uno de sus capítulos finales, que nada de lo que ha sucedido en la Historia hubiera sido posible sin el amor y el desamor, sin el despecho y el rencor, que sintieron estos personajes. Porque, en efecto, estos cuerpos inmortales y enamorados tomaron decisiones políticas —de vital importancia para el devenir de la Historia— guiados por el corazón y no por la cabeza; decisiones que terminan siendo nefastas porque el amor les impidió medir las graves consecuencias políticas que conllevaban sus actos. Sin la tormentosa relación amorosa de Pasionaria, se concluye en la novela, la Historia de España hubiera sido muy distinta. *Inés y la alegría* de Almudena Grandes nos ofrece una reconstrucción histórica realizada sobre la noción de individualidad, lo cual no puede sino tildarse como una negación de la Historia en un sentido objetivo y materialista.

Por otro lado, la novela actual sobre la Guerra Civil tiende a aproximarse al objeto histórico desde una perspectiva neohumanista, esto es, ofreciendo una descripción del conflicto político por medio de la noción de *accidentalidad*, a partir de la

cual se interpreta que por debajo del conflicto/accidente subyace siempre el espíritu humano que iguala a todos los hombres. La guerra será solamente un accidente que, en absoluto, dividirá la unidad esencial del espíritu humano. La política no tiene cabida en este discurso y se desplaza a favor de la fórmula humanista. En este sentido, cabe señalar la novela de Juan Eslava Galán titulada *La mula* (Planeta, 2003), donde algunos de los episodios históricos que la novela retrata encaminan al lector a refrendar esta interpretación neohumanista de la Historia. La novela, de entrada, desde sus paratextos, dice presentar una desmitificación de la Guerra Civil española, cuando lo que en realidad se pone en juego es una despolitización de la guerra por medio de un personaje inocente e ignorante, ingenuo y sin conciencia de clase ni de la realidad que le rodea, que participa en la guerra desde el bando rebelde. Pero no se muestra en la novela a un cabo falangista, sino simplemente a un hombre, a un buen hombre, incluso. Del mismo modo, los demás personajes que desfilan por la novela se definen en términos similares. No hay elementos políticos ni sociales que los definan ni que determinen su actitud, y de inmediato se comprueba que las convicciones políticas que ha llevado a cada uno a defender un bando u otro no son sino una cuestión meramente superficial (o accidental), y que por debajo de este accidente histórico llamado Guerra Civil hay solo hombres; hombres que, en tanto que hombres, son iguales entre sí. Este hecho se comprueba de forma nítida y en el capítulo 14 de *La mula*. La escena es fundamental para comprender su propósito neohumanista, pues allí se narra el momento en que soldados de ambos bandos, en su día de permiso, acuden al pueblo desarmados y, mezclados los unos con los otros, se comportan con normalidad, conversando, abrazándose, forjando amistades con sus iguales/enemigos. Todos ellos parecen predestinados al entendimiento: los de un bando tienen papel pero carecen de tabaco y a los del bando enemigo les sucede lo contrario; no tienen más remedio que entenderse, y se entienden. Cuando la guerra se detiene, lo humano brota libre y entonces, aparcadas las diferencias, todos los hombres se reconocen entre sí:

> Los de la segunda compañía bajan un día sí y otro no al pozo de la ermita. Allí se juntan con los de enfrente. Hay que ir sin armas. ¡No me veas el cambalache que se forma con el tabaco, el papel de fumar,

la grifa y el chocolate! ¡Ríete tú del mercadillo de los moros! […] A los rojos les sobra el papel de fumar, dado que las fábricas de Alcoy caen en su zona, pero no tienen tabaco. Los nacionales, por el contrario, carecen de papel, pero tienen tabaco, porque las vegas de Granada y Canarias caen en su jurisdicción. Antes que combatientes son fumadores **[375]**.

Para reforzar esta construcción neohumanista de la guerra, el protagonista, Juan Castro, encuentra, entre los combatientes republicanos, a su amigo de la infancia, apodado el Churri. Los amigos, separados por la guerra y situados frente a frente en el campo de batalla, se funden en un abrazo que les permite olvidar, al menos por un instante, su condición de enemigos. El diálogo, aunque largo, es elocuente:

Le sonríe sin dobleces a su antiguo amigo.

—Juanillo, ¿cómo te va?

Después de una vacilación, los dos se funden en un abrazo largo y silencioso. Castro no puede reprimir las lágrimas. Se las limpia con el dorso de la mano. Sonríe avergonzado.

—¡Coño, Churri, mira, aquí llorando como un gilipollas!

El Churri le palmea la espalda. Le mete en el bolsillo de la guerrera un puñado de carterillas de papel de fumar.

—Benito, yo no te he traído tabaco —se excusa Castro—. Con las prisas…

—¡Qué más da!

—No sabes la alegría que me llevé ayer al saber que estabas vivo. Con esta mierda de guerra…

—Yo también me alegré por ti […]. Todo este tiempo me ha escocido lo mal que quedamos, nosotros, que éramos como hermanos… más que hermanos. No sabes cómo he pensado en ti, con ganas de que acabara la guerra para encontrarte y que nos diéramos un abrazo de paz…

Castro aprieta el brazo de su amigo.

—Pues ya nos lo hemos dado, Benito. Yo también he pensado mucho en lo mal que lo hicimos. La culpa la tuve yo. Ya sabes: por el qué dirán… Como mi padre no quería que me significara con elementos anarquistas…

—¡Venga, hombre! La culpa fue de los dos, que yo también me puse muy burro y debí mandar a la mierda al comisario de mi sección cuando me dijo que qué era eso de tener un amigo fascista **[376]** …

Y seguidamente:

> Se quedan callados. Miran el trapicheo de las sombras que los rodean, soldados de uno y otro bando intercambiando productos y noticias. Nadie diría que son enemigos, que mañana se matarán si se encuentran en el campo de batalla.
>
> —¿Qué? ¿Echamos un cigarro? —propone Castro en tono animoso —. Tú estarás escaso de tabaco, ¿no?
>
> —¡Y tú sin papel! —replica el Churri, jovial.
>
> Se ríen. El Churri saca la carterilla de papel y Castro la petaca con tabaco cuarterón. Guardan silencio mientras se concentran en liar los respectivos cigarros.
>
> —Hay que ver lo que es la guerra, ¿eh? —reflexiona el Churri—. Nosotros con el papel y vosotros con el tabaco.
>
> —Bueno, ¡tiempo al tiempo! —dice Castro—. La guerra se acabará alguna vez y no habrá más remedio que llevarse bien si queremos fumar **[377]** .

La guerra divide y enfrenta a dos hombres que, por debajo de su condición de combatientes, elemento superficial o accidental para la lógica neohumanista desde la cual se escribe, subyace su igualdad esencial en tanto que hombres y, por ello, se identifican y maldicen este accidente de la Historia llamado Guerra Civil que solamente ha contribuido a separarles.

El mismo mecanismo se pone en funcionamiento en la escena nuclear de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. La trama argumental de la novela gira alrededor del instante en el que un miliciano, misteriosamente, y tras mirar a los ojos a su enemigo, perdona la vida al falangista Rafael Sánchez Mazas, que logra escapar de un fusilamiento fallido. Así se describe la escena:

> No lejos de esta [de la frontera francesa] se produjo el fusilamiento; las balas, sin embargo, solo lo rozaron, y él aprovechó la confusión y corrió a esconderse en el bosque. Desde ahí oía las voces de los milicianos, acosándole. Uno de estos lo descubrió por fin. Le miró a los ojos. Luego gritó a sus compañeros: “¡Por aquí no hay nadie!”. Dio media vuelta y se fue **[378]** .

Como un neogarcilasismo, la identificación entre los combatientes en la guerra enfrentados, se produce por medio de la mirada, como si «De aquella vista pura y excelente / salen espiritus

vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, me pasan hasta donde el mal se siente», como rezan los versos del soneto VIII de Garcilaso. Los ojos —la mirada— funciona en *Soldados de Salamina* de idéntica forma en que funcionaba en el animismo de Garcilaso: como una reproducción de la lógica de la verdad desnuda que es capaz de descubrir que «los "hombres" son (por su sustancia espiritual) "iguales"; por su sustancia "apariencial/social", distintos»[379]. El neohumanismo de *Soldados de Salamina* convierte la huella de lo político —la ideología que enfrenta a Sánchez Mazas y al miliciano— en sustancia apariencial, en accidente, que oculta la *verdad desnuda*, la sustancia espiritual, en que los dos hombres enfrentados, en tanto que hombres, no son sino iguales. Del mismo modo, y sin salir de *Soldados de Salamina*, es interesante tener en cuenta el modo en que se lleva a cabo la despolitización del falangista Sánchez Mazas, en la novela, por medio de su humanización. En las X Jornadas sobre la Cultura de la República, dirigidas por Julio Rodríguez Puértolas y celebradas entre los días 17 y 20 de abril de 2012 en la Universidad Autónoma de Madrid, Peter Savaiano expuso una interesante lectura de *Soldados de Salamina* a partir de la noción de *enemigo* que esgrime el filósofo esloveno Slavoj Žižek en su ensayo *Primero como tragedia, después como farsa*. Según Žižek el enemigo se caracteriza por ser alguien que no ha sido escuchado, puesto que en el acto de escucha se produce una subjetivización que devuelve al enemigo su categoría de humano. Savaiano, en su comunicación titulada «El espectro de la II República en la narrativa española actual», analizó el modo en que *Soldados de Salamina* de Javier Cercas ofrece al falangista la posibilidad de poder contar su historia y por lo tanto de humanizar al enemigo. Y de un modo žižekiano podemos afirmar que *Soldados de Salamina* propone que «la manera adecuada de luchar contra la demonización del Otro es subjetivizarlo, escuchar su historia, entender cómo percibe la situación»[380]. Rafael Sánchez Mazas, a partir de entonces, escuchado y humanizado, se desfascistiza en la novela de Cercas. En esta línea Jordi Font apunta que en la novela de Javier Cercas «podemos distinguir una humanización del cofundador de Falange»[381]. Y añade seguidamente:

> … a pesar de sus responsabilidades indudables [de Sánchez Mazas] en la confección de un programa de odio hacia la democracia y los movimientos emancipadores de la izquierda, uno de los legitimadores ideológicos de la sublevación militar del 18 de julio también tendría derecho a que fuera mostrado su rostro más humano **[382]**.

Y concluye:

> Lo que percibimos es que el libro de Javier Cercas ha favorecido el afianzamiento de unas pautas sociales […] que, a la hora de ofrecer una visión de la guerra civil y el franquismo, se acercan a lo que, en otros países que han sufrido la opresión del fascismo, se conoce como revisionismo **[383]**.

Pero la despolitización por la vía neohumanista no solo atraviesa, en *Soldados de Salamina*, al poeta falangista, sino que se encuentra también en el retrato que se ofrece de Miralles, el anciano —y posible miliciano y héroe de esta historia— con quien el protagonista se entrevista al final de la novela. Como apunta Font, Miralles:

> … constituye una petrificación idealizada de la memoria de los vencidos. Con un uso abusivo de recursos muy propios de la épica romántica y del drama sentimental […] se sitúa al resistente antifascista en un paisaje que nos remite a un pasado glorioso de carácter absoluto, totalmente desvinculado del presente. Un pasaje que, a pesar de las buenas intenciones, muestra y refleja muy pobremente la diversidad y complejidad indisociables al combate contra el fascismo y el franquismo en particular. Tanto es así que extrae una noción muy poco real del bando republicano. En este sentido, la figura de Miralles concebida como estandarte de unos ideales sublimes y ahistóricos, solo contribuye a acrecentar la mitificación acrítica de la contienda bélica. En ningún momento —ni en forma de ruido de fondo— tenemos noticias de las contradicciones y las luchas internas en que se vieron mezcladas las formaciones de la izquierda o, pongamos por caso, las discrepancias entre la Generalitat catalana y el gobierno de la República. En definitiva, los héroes y sus gestas formarían parte de un pasado percibido como un terreno mítico y ya no encajaría en nuestra época y nuestro modo de vida, ya que las motivaciones de sus conductas habrían desaparecido **[384]**.

Por su parte, la novela de Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie*

te encuentre (Destino, 2011), presenta una interpretación histórica donde de nuevo lo político y lo social queda desplazado por elementos asumibles por la ideología dominante. La novela, que es una indagación psicológica en el peculiar personaje de La Pastora, un maquis sanguinario de indefinida condición sexual por haber nacido con una malformación genital, nos muestra a un personaje en cuya adolescencia tuvo que hacer frente a sus problemas de identidad sexual, cada vez más acentuados, provocados por su hermafroditismo. Así lo confiesa la propia Teresa Pla Meseguer, La Pastora, cuando se le cede la voz en la novela:

> De jovencita se me hizo buen tipo de mujer. Era alta, estaba delgada y con la carne prieta. Si hubiera tenido vestidos me hubieran sentado bien, pero solo tenía faldas negras y largas y blusas negras también. Me las hacían con el cuello subido porque en la garganta se me marcaba la nuez […]. En casa de la modista siempre había chicas jovencitas que iban a horas para aprender a coser. Cuando me probaba siempre querían mirar por debajo de las faldas y ver qué tenía dentro. Como siempre […] «Teresot, ¿qué tienes debajo de las fadas, Teresot?» […] ¿Que si me sentía hombre? Después sí, cuando tuve más edad sí me sentía hombre, y que todos me vieran como mujer me hacía sufrir. Pero en aquellos años de la primera juventud no quería pensar en eso y no pensaba. Yo era yo y era como era. No podía escoger **[385]**.

El maquis, lejos de ser entendido en la novela como espacio de lucha y de oposición al franquismo, aparece en *Donde nadie te encuentre* como el lugar en el que La Pastora puede construir su propia identidad; constituye un símbolo de libertad, pero no en términos políticos sino individuales: «Aquello de ser enlace de los maquis me gustaba. No solo por el dinero que me daban, sino porque además me trataban bien, como a una persona, con respeto» **[386]**. Y más adelante insiste:

> —Yo te dije una vez que en la guerrilla cada uno es lo que quiere ser. ¿Tú te sientes un hombre, Pastora?
>
> —Sí —le dije, y bajé la vista para decirlo.
>
> —Pues un hombre serás. Esta noche te vienes conmigo a casa de mi hermana que es mujer y del maquis, y ella te cortará los pelos y te buscará ropa de hombre. Y Teresa a la mierda **[387]**.

En el maquis La Pastora puede construir libremente su identidad, dejándose bigote y cambiándose el nombre, haciéndose llamar Florencio [388]. A su vez, a través del maquis, La Pastora canaliza su odio en forma de venganza contra aquellos que se burlaron de ella durante su infancia y adolescencia. La lucha nunca será política en la novela, siempre será una canalización de lo individual, como se comprueba en este diálogo entre los maquis, tras agredir La Pastora a quien, durante su infancia, se burló de ella:

> —¿Qué te ha dado para arrearle con tanta saña al tío ese?
>
> —Cosas que me he acordado de cuando era joven. [Responde La Pastora].
>
> No dijo nada más. Seguro que tenía curiosidad, pero se la tragó. Desde que yo había entrado en el maquis siempre fue siempre igual: preguntas sobre mi vida, ni una. Yo creo que por eso les tomé a todos tanta ley y me sentí a gusto. Para ellos, yo nunca había sido una mujer. Nadie me gastó bromas, nadie me amargó la vida con tonterías ni quiso hacerse el gracioso a mi costa. Me habían tratado siempre con tan poco respeto en la vida, que no me acostumbraba a la buena educación que tenían después conmigo los compañeros [389].

En *Donde nadie te encuentre* el psicologismo desplaza el componente político de la protagonista. La política no constituye un factor mediante el cual explicar la Historia; la huella de lo político se borra a favor de la noción de identidad. En este sentido, no estamos ante una novela sobre el maquis, sino una novela sobre la identidad a partir de la peculiaridad de La Pastora como pretexto literario.

La novela española desplaza la centralidad de la política, como elemento constitutivo de la Historia, a favor de categorías individuales y humanistas. Esta despolitización del pasado es consecuencia, en opinión de Carmen Moreno-Nuño, de la política de desmemoria de la Transición, que ha contribuido a convertir la Guerra Civil en «un pasado sin incidencia en el presente» y, en consecuencia, «la Guerra es percibida cada vez más anclada en un pasado lejano y radicalmente otro: para muchos, la Guerra se ha convertido en un mito» [390]. Esta percepción de la Guerra Civil ligada al mito entraña una lectura despolitizada del episodio histórico, como de este modo lo expone Moreno-Nuño:

> En la democracia, la política del silencio entre la memoria de la Guerra Civil va agrandando la percepción social de que la contienda ha pasado a formar parte de un pasado lejano y mítico, siendo la Guerra Civil desplazada del terreno político […]. La literatura ha dejado de hacerse eco de la Guerra Civil como un conflicto de fuerte carga ideológica, convirtiéndose con la democracia en un escenario desideologizado en el que se relatan conflictos humanos eternos […]. El paradigma de representación que convierte a la Guerra Civil en un mito parte del siguiente presupuesto: con la llegada de la democracia, la Guerra Civil ha pasado a ser un evento perteneciente a un pasado lejano en el tiempo y olvidado en la memoria. Así, este paradigma establece una identidad entre el paso del tiempo y la despolitización: la consecuencia del olvido es la despolitización **[391]** .

Y añade seguidamente:

> El objetivo del relato mitologizador de la democracia es inmovilizar la memoria de la Guerra Civil, situándola en un pasado olvidado, remoto y eterno; sin embargo, si atendemos a la fusión entre mito y política encontramos que el mito confiere una dimensión eterna a lo efímero, inmovilizándolo en el pasado, para perpetuar los privilegios del *statu quo*: según la famosa sentencia de Roland Barthes, «el fin específico de los mitos es inmovilizar el mundo» **[392]** .

Compartimos, en buena medida, la lectura que hace Moreno-Nuño de la despolitización en la novela actual sobre la Guerra Civil, si bien, desde nuestro punto de vista, la explicación no debe buscarse tanto en la coyuntura concreta (la Transición), como en las estructuras ideológicas y económicas (el capitalismo avanzado), como venimos exponiendo a lo largo de estas páginas. Porque si la causa se encontrara en la Transición, en un episodio propio de la política nacional española, sería un fenómeno que, en consecuencia, solamente se podría localizar en la literatura española. Sin embargo, lejos de ser un fenómeno en exclusiva español, las características que aquí se detectan también están presentes en las producciones culturales de otros países de nuestro entorno. Pensemos, por ejemplo, cómo se está reconstruyendo, en la actualidad, desde ámbitos en principio democráticos y liberales, el nazismo. En este sentido resulta interesante observar, saliendo por un momento del ámbito de la literatura, la oscarizada película de Steven Spielberg,

La lista de Schindler. La película, por mucho que denuncie el horror del nazismo, termina reduciendo todo el conflicto a una cuestión individual y por consiguiente debilitando la realidad histórica. De este modo lo expresa el historiador Jacques R. Pauwels:

> La notable película *La lista de Schindler* puede estar basada en hechos reales, pero de alguna manera viola la verdad histórica ya que se crea la impresión de que la colaboración entre los nombres de negocios alemanes y las SS fue algo puntual (la iniciativa de un individuo) y que sirvió para salvar vidas. En realidad, las SS colaboraron sistemáticamente con incontables empresas alemanas, grandes y pequeñas, y esa colaboración costó la vida a muchos miles de personas que sirvieron como esclavos o como conejos de Indias. Es una lástima que Hollywood nunca haya hecho una película sobre las verdaderas relaciones de las SS y las principales empresas alemanas, incluidas las sucursales y subsidiarias de las corporaciones americanas **[393]**.

Pero, volviendo a la literatura, más interesante resulta para este caso *Las benévolas* de Jonathan Littell, una novela sobre el Holocausto protagonizada por un miembro de las SS. A través de la narración en primera persona de la experiencia del nazi Maximiliam Aue, la novela subjetiviza/humaniza, a la manera vista en *Soldados de Salamina*, a un responsable del Holocausto. *Las benévolas*, al poner en marcha, durante el ejercicio de lectura, un proceso de identificación con el protagonista, empuja al lector a terminar entendiendo, y aun justificando, el proceder del nazi en ese contexto determinado **[394]**. La humanización de los personajes y el desplazamiento de lo político a favor de lo individual, liquida la historicidad, debilita la Historia.

La estrategia de Littell es muy similar a la que emplea Almudena Grandes en su novela *El lector de Julio Verne* (Tusquets, 2012), que si bien escapa de nuestro *corpus* por una cuestión metodológica y de cronología, consideramos oportuno tratarla aquí. Esta novela, la segunda de la serie de los *Episodios de una guerra interminable*, cuenta la historia de Nino, un niño de nueve años, hijo de guardia civil, que vive en la casa cuartel de Fuensanta de Martos, un pueblo de la sierra de Jaén. La presencia de los maquis, escondidos en los

montes, condiciona sobremanera la vida del pequeño pueblo jiennense. Sobre este argumento, la novela realiza una reconstrucción histórica de la posguerra española desplazando lo político y lo social en beneficio de una lectura *aideológica* del pasado, por medio de una estrategia neohumanista, muy similar a la Littell, donde se acaba teniendo más compasión por el verdugo que por la víctima, o al menos ambos aparecen igualados. Todo ello como derivado de una guerra fratricida:

> Había estallado una guerra que había partido España en dos mitades, y mis padres estaban en una, y sus dos familias en otra. Él se alistó voluntario para que no le pasara nada a su mujer ni a su hija pequeña, fue a parar a una compañía de la Guardia Civil y luego, ya, allí se quedó. En medio de la guerra y en aquella casa de Granada nací yo, hijo fortuito, inoportuno, de un permiso […]. Mi padre fue guardia civil por casualidad **[395]**.

La novela reduce el conflicto bélico a un enfrentamiento entre hermanos. Pero ahora no es esto lo que nos interesa, sino el modo en que la novela logra humanizar al enemigo. En el párrafo citado se dice que el padre de Nino, Antonio, participó en la guerra para proteger a su mujer y a su hija, y se añade que se hizo guardia civil por casualidad. La novela nos trae, por lo tanto, la imagen despolitizada de un miembro del ejército golpista, de un verdugo y torturador. Pero, en vez de describirlo en estos términos que proponemos —golpista, verdugo y torturador—, conceptos históricamente objetivos, la novela retrata al guardia civil como un pobre hombre que si participó en la guerra desde el frente fascista, lo hizo llevado por buenos sentimientos, para proteger a su familia. Lo que está haciendo Almudena Grandes en *El lector de Julio Verne* es subjetivizar al enemigo para poder reconocernos en él. Al darle voz al enemigo, al escuchar sus motivos, las causas por las cuales se convirtió en el otro, le comprendemos, le humanizamos. Y con la humanización del personaje, lo exculpamos. Y esto es precisamente lo que sucede en *El lector de Julio Verne*: Grandes reconstruye la historia a partir de nociones neohumanistas: no hay elementos políticos ni sociales que definan al personaje ni que determinen su actitud, y de inmediato se comprueba que las convicciones políticas que le ha llevado a defender un bando, si acaso existieran, no serían

sino una cuestión meramente superficial (o accidental). En esencia, parece decirnos la novela, todos los hombres son iguales por dentro —comparten el mismo *espíritu humano*— y, por lo tanto, todos ellos, sean agresores o agredidos, víctimas o verdugos, independientemente de donde estuvieron el 18 de julio de 1936, tienen un interior, sentimientos de compasión y culpa, de amor, remordimientos, etc. Y Almudena Grandes, en vez de detenerse en el *exterior*, en los elementos históricos que, objetivamente, determinan el comportamiento del personaje, nos trae un relato de Antonio, el guardia civil, desde su *interior*, con la pretensión de ver en él no al torturador que fue, sino un hombre de buenos sentimientos que, movido por el miedo, no tuvo más remedio que obedecer órdenes, a pesar de sus remordimientos posteriores, aunque estas fueran torturar o matar.

De esto nos va a hablar *El lector de Julio Verne*: de los remordimientos y el sentimiento de culpa de un torturador, que no le gusta ejercer su cargo, que no le gusta actuar como se ve obligado a actuar, pero que lo hace porque no tiene más remedio que obedecer. *El lector de Julio Verne* nos habla de un pobre hombre que a su vez es víctima y verdugo. Pero ¿puede considerarse víctima a un verdugo? Según las estrategias ideológicas de la novela de Almudena Grandes, y su reconstrucción neohumanista de la Historia, es posible. A partir de esta construcción narrativa, Almudena Grandes logra que se establezca una identificación entre el lector y el guardia civil protagonista. Se observa en la novela el modo en que la familia del guardia civil convive con la angustia de saber que, en cualquier momento, Antonio puede ser víctima de un tiroteo entre los maquis y las fuerzas represivas del Estado franquista. *El lector de Julio Verne* focaliza el conflicto en el *interior* de una esposa que sufre por un marido acostumbrado a convivir con los peligros que le acechan. De este modo, cuando al guardia civil le tocaba «subir al monte a dar una batida, madre no se acostaba hasta que volvía» y que decía «yo ya no puedo más, una noche de estas me voy a morir de angustia, esto no puede seguir así, Antonio…»**[396]**. Y dice la madre más adelante:

—No se puede vivir así, Antonio, así no se puede vivir, porque

> mañana es fiesta, pero pasado habrá que ir a la compra, y me tocará hacer cola con las mujeres, con las madres, con las hermanas de esos a los que acabáis de romper todos los huesos, y no tendré valor para mirarlas a la cara, ¿me oyes?, me faltará el valor, y tus hijos saldrán a la calle, a jugar, y los otros niños no querrán ni rozarse con ellos, les tratarán como a unos apestados, y tú no te enterarás de nada **[397]**.

A quien vemos sufrir en la novela no es al torturado, sino a la mujer del torturador, que pasa vergüenza cuando tiene que ir a hacer la compra a la tienda de la mujer de quien ha sufrido en su cuerpo la represión. Curiosa forma de desplazar el foco.

Del mismo modo funciona una escena en la que los guardias civiles torturan a un sospechoso de tratar con los maquis en el cuartel de Fuensanta. La elección del punto de vista es un acto ideológico y, de este modo, debemos fijarnos desde dónde se cuenta esta escena: no se cuenta desde la perspectiva del torturado, cómo le duelen los golpes, cómo sufre la humillación a la que es expuesto, cómo se va de la lengua y confiesa en contra de sus principios o, por el contrario, cómo prefiere sufrir la tortura antes que delatar a los suyos. Ni siquiera se describe desde el punto de vista del torturador. Se ofrece el punto de vista del niño que, en la habitación contigua, en la casa cuartel de la guardia civil, escucha cómo su padre y otros compañeros apalean a un vecino del pueblo. No asistimos, como lectores, al horror de la tortura, al sufrimiento de la víctima, que queda en un plano secundario; la novela focaliza la acción en la angustia del pobre niño, que se convierte en testimonio no invitado a una escena que le desvela y le quita el sueño:

> De aquella noche eterna y espantosa, recordaría después solo el final, que también fue malo, amargo, triste, pero no tanto como lo peor, porque las paredes de la casa cuartel no sabían guardar secretos, y en el silencio absoluto de las horas del miedo, las gargantas encogidas de terror, sus paredes delgadas, casi porosas, se empapaban de gritos, protestas afiladas, inútiles, y ruidos de cuerpos chocando contra las esquinas y más gritos, voces conocidas que aún podían pronunciar frases con sentido y luego solo alaridos, vocales despojadas de significado, letras largas, elásticas, salvajes como gruñidos de animales de otro mundo, nada más que ruido, y más golpes de cuerpos derrumbándose, un estrépito de cuerpos cayendo como fardos, como muebles, como piedras, piedras que chillaban, que se quejaban, que solo eran capaces de emitir una vocal sola, larga,

> interminable, y un instante de silencio, el espejismo de paz que rompía la voz del teniente, llevaos a este y traedme al de antes, la finura de su acento atravesando la pared, impregnando mis oídos como una maldición, una amenaza, una promesa del infierno que volvería a renacer en un instante, y más gritos, más golpes, más ecos de un dolor cada vez más desnudo, más exhausto, más dolor, y no me peguéis más, no sé nada, yo os he dicho que no sé nada, no me peguéis más, entonces escuché un ruido distinto, liviano, dulce y todavía más terrible, el ruido de los pies de mi hermana Pepa sobre las baldosas, ¿qué está pasando, Nino?, ¿qué hacen, qué es esto **[398]** ?

Pero recordemos la lógica de la novela: aunque sean torturadores, los guardias civiles tienen *interior* y están dotados de buenos sentimientos. Lo que ocurrió por la noche es *accidental*, no afecta a su esencia en tanto que hombres. En el siguiente párrafo, el inconsciente neohumanista se manifiesta de forma muy transparente:

> Eso era la vida, la única vida que yo conocía, una pesadilla rojiza y espesa, salpicada de gritos, salpicada de golpes, salpicada de sangre, que se desvanecía con cada amanecer, cuando salía el sol para que el teniente volviera a ser un pobre hombre manejado por su mujer, y Curro un buen chico, y mi padre un hombre bueno, que nos quería y cuidaba de nosotros **[399]** .

La prueba de que no carecen de *espíritu humano* se encuentra en que incluso lloran después de las torturas, como le sucede al padre de Nino **[400]** . Se sienten culpables, tienen remordimientos, y esto es suficiente para lograr la exculpación en la novela. Porque ellos, se dice seguidamente, carecen de responsabilidad, ya que solo obedecen las órdenes que otros les dictan:

> … en mi pueblo, donde te podían matar por la espalda cualquier noche por haber dado de comer a tu hijo, a tu padre, a tu hermano, solo por eso, eso bastaba para legalizar cualquier muerte, eso convertía a cualquiera en un bandolero peligroso, un enemigo público feroz, aunque no hubiera cogido un fusil en su vida. Esa era la ley y era una ley injusta, una ley odiosa, una ley atroz y bárbara, pero la única ley, y los guardias civiles quienes la aplicaban. Ellos solo cumplían órdenes **[401]** .

Ellos no son torturadores ni asesinos. Cuando Antonio, el padre de Nino, mata al Pesetilla, la novela se apresura en aclarar que no es un asesino:

> —Si tu padre se hubiera negado a disparar sobre Pesetilla […] le habrían formado un consejo de guerra por insubordinación. Es posible que le hubieran condenado a muerte. Quizás le habrían ejecutado, quizás no, pero ahora estaría en una prisión militar, cumpliendo una pena muy larga, veinte, treinta años, y tu madre viviendo de alquiler, sin pensión, sin economato, sin ningún derecho a nada **[402]**.

Y añade:

> —Tu padre no es un asesino, Nino. Eso es lo que tienes que entender. La muerte de Pesetilla fue un asesinato, pero tu padre no es un asesino, no mató porque quiso, no le salió de dentro, no actuó por su cuenta. Le dieron una orden y la cumplió **[403]**.

«No le salió de dentro»: la lógica del *interior* se hace aquí trasparente. E insiste más adelante, por si algún lector se hubiera perdido y no le hubiera quedado del todo claro, lo siguiente:

> Tu padre no mató por deporte, no mató por placer, ni por gusto, ni porque estuviera convencido de que Fernando el Pesetilla tenía que morir. Tu padre mató porque no podía negarse a matar, mató porque estaba muerto de miedo **[404]**.

Más adelante, la novela exprime el argumento, pero añadiendo un ingrediente nuevo: señala al verdadero culpable: la superestructura franquista que ha convertido España en un país de asesinos. Con la referencia a la superestructura —a las instituciones sin duda responsables de la masacre— pretende Grandes redimir a sus personajes, subrayando, de nuevo, su perfil más cercano al de víctima que al de verdugo:

> Tomar una decisión así es muy difícil, porque España se ha convertido en un país de asesinos y de asesinados, un país donde se detiene a la gente por capricho, y se la tortura después de detenerla, y luego, se la mata o no, según le dé al que mande en cada lugar, en cada momento. Un país donde ya no hay tribunales que merezcan ese nombre, ni jueces imparciales, ni abogados, nada, solo fosas abiertas en las tapias de los cementerios […]. Si tu padre hubiera podido

> elegir, habría escogido una vida distinta, pero en España ya nadie puede escoger su propia vida **[405]**.

Porque, además, los guardias civiles, con sus sentimientos de amor y de bondad, a pesar de las torturas, actúan del modo en que actúan porque tienen miedo:

> … además de remordimientos, tenían miedo, miedo de las represalias, de la venganza que podía cebarse en ellos, dejarles secos en cualquier momento. De ese miedo nacía el odio que les hacía crueles […], el miedo que les impedía rebelarse contra las órdenes que recibían, detener en algún punto la espiral de terror en la que ellos también estaban atrapados sin remedio, negarse a apretar el gatillo mientras una persona temblorosa y desarmada les ofrecía la espalda un instante antes de caer muerta en el suelo. Ese era el miedo que se convertía en vergüenza **[406]**.

Con la lectura de esta novela, asistimos al conflicto *interior* de la familia de un represor franquista que cumple órdenes y tortura y mata, pero nunca se relata, de forma objetiva, que en esta historia hay agresores y agredidos, que hay víctimas y verdugos. Más bien parece que todos fueron víctimas. La reconstrucción histórica que se lleva a cabo en *El lector de Julio Verne* borra las huellas de lo político y lo social, dejando únicamente visible el componente humano de sus personajes, impidiendo al lector que reconozca en su objetividad un proceso histórico en el que la oligarquía española, articulada en torno al fascismo, aniquiló su adversario de clase, el proletariado, y un proyecto de país que se puso en marcha el 14 de abril de 1931 con la proclamación de la II República. La noción de lo humano desplaza, oculta o invisibiliza la objetividad histórica. Esta reconstrucción no supone sino un debilitamiento de la historicidad, al liquidar el conflicto objetivo —las consecuencias de la derrota republicana en la Guerra Civil— que desencadenó esta situación, desplazado a favor de una lectura humanista de la misma.

La despolitización del fascista es demasiado común en nuestra narrativa actual. Otro caso paradigmático se encuentra en el *best-seller* de María Dueñas *El tiempo entre costuras*. En la novela solamente aparecen dos fascistas y, en ambos casos, asistimos a su desfascistización. El primero de ellos es el teniente coronel Juan Luis Beigbeder. En un momento de la novela, avanzada su trama y

una vez concluida la Guerra Civil, Sira Quiroga, la protagonista, trabaja como espía para la inteligencia británica desde su taller de costura en Madrid, frecuentado por las poco discretas señoras de la clase alta madrileña. Su misión: paralizar las intenciones del régimen —y concretamente de Serrano Suñer— de participar en la Segunda Guerra Mundial. Beigbeder es quien conduce a Sira a colaborar con los ingleses, ya que él mismo ha establecido contacto con ellos, en su oposición a algunas políticas del régimen franquista.

Esta trama de espionaje sirve en la novela para definir a Juan Luis Beigbeder como el fascista bueno. Beigbeder apoyó el golpe de Estado de 1936 desde su función de Alto Comisario en el Protectorado español en Marruecos y, tras la derrota republicana, fue designado por Franco como ministro de Asuntos Exteriores. A pesar de formar parte del régimen, *El tiempo entre costuras* le describe constantemente confrontado a la ideología fascista y, si bien se reconoce conservador y en absoluto liberal, se posiciona frente al totalitarismo instaurado por Franco y denuncia las simpatías de su régimen hacia la Alemania nazi. Por boca de este personaje, *El tiempo entre costuras* nos trae sobre sus páginas las razones de uno de los golpistas que puso fin a un sistema democrático y legítimo como fue el republicano. La novela nos permite conversar con el enemigo por medio de una construcción *humanista* del mismo: de nuevo, al *subjetivizar* al enemigo comprendemos sus razones y, en consecuencia, convertido en un ser humano donde su ideología es un elemento accesorio, dejamos de tratarlo como enemigo, simplemente como hombre, con sus luces y sus sombras, con sus contradicciones. Y le absolvemos. Pero ¿eran verdaderamente buenas sus razones? Y, ¿el hecho de que un golpista tenga buenas intenciones significa que el golpe también las tenía? ¿Había motivos para el alzamiento? Bien lo parece, según nos muestra *El tiempo entre costuras*.

El otro fascista que aparece en la novela es el exnovio de Sira Quiroga, el feo Ignacio, a quien nuestra protagonista abandona por Ramiro tras comprarse una máquina de escribir. Tras pasar un tiempo en Tánger y en Tetuán, por razones folletinescas que no es necesario describir aquí, Sira Quiroga regresa a Madrid y se encuentra de nuevo con Ignacio. Pero Ignacio ya no es aquel

hombre débil e inocente al que habían dejado por otro. Ahora viste camisa azul y tiene una mirada amenazante. Se ha convertido en antagonista. Ignacio encarna la función del malo, pero no por fascista, sino por despechado. De nuevo estamos ante una despolitización de la Historia, donde el carácter de los personajes no se define desde lo político sino desde lo humano o lo personal.

Pero es de rigor seguir señalando las estrategias que se ponen en funcionamiento en estas novelas para lograr una liquidación de la historicidad. Observamos a continuación el modo en que se reconstruye la Historia por medio de la noción de *ancestralidad*. La Historia se presenta como repetición, siempre igual a sí misma, a causa de los sempiternos males atávicos que la recorren. En la ya citada novela de Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, hay una referencia constante a los males endémicos de España que, en última instancia, son los que provocan la estampida de salvajismo y barbarie que condujeron al país hacia la Guerra Civil. De este modo, la Guerra Civil española se interpreta en *La noche de los tiempos* como consecuencia de la fatalidad histórica que persigue a España desde sus orígenes, como un mal atávico y endémico del que el país no se puede desprender, pues no se puede «salvar a España de sus enemigos ancestrales» [407]. Muñoz Molina ofrece una lectura de la Historia de España, y concretamente de la Guerra Civil, borrando la huella de todo componente político e histórico. No hay Historia, solo repetición de los mismos males que, desde el principio de los tiempos, han recorrido la Historia de España. No se describen los procesos históricos. No hay Historia en esta novela *histórica* que Muñoz Molina nos presenta: solo la reincidencia de un mal que hace de España un país reticente a la modernización y al progreso.

Parecido es lo que sucede en la novela de Eduardo Mendoza *Riña de gatos* (Planeta, 2010). La novela cuenta la historia de Anthony Whitelands, un reputado especialista en arte que viaja a Madrid enviado por el oscuro coleccionista Pedro Teacher, con la misión de comprobar la autenticidad de una colección de cuadros del aristócrata español don Álvaro del Valle y Salamero, duque de la Igualada. La familia quiere vender los cuadros para poder abandonar el país y huir de la tragedia que se avecina. Pero, una vez que entra en contacto con la familia del Valle, se le comunica a

Anthony que su misión, en realidad, consiste en verificar la autenticidad de un cuadro cuya autoría desde un principio se atribuye a Velázquez. A medida que la trama avanza, el inglés descubre que la familia quiere vender el cuadro para comprar armas que suministrar a Falange. Anthony Whitelands se encuentra de pronto en medio de una conspiración internacional. *Riña de gatos* se convierte en una novela de intriga policial, con la República de fondo. La trama se completa con el triángulo amoroso entre Anthony, Paquita (hija del duque) y José Antonio Primo de Rivera. Pero, más allá de la trama, un acercamiento crítico a la novela de Mendoza debería empezar por no desatender la carta que el protagonista Anthony Whitelands escribe a su amante inglesa Catherine, al inicio de la novela. La carta dice lo siguiente:

> ¡Oh, Catherine, mi adorada Catherine, si pudieras ver este magnífico espectáculo comprenderías el estado de ánimo con que te escribo! Porque no es solo un fenómeno geográfico o un simple cambio de paisaje, sino algo más, algo sublime. En Inglaterra, como en el norte de Francia, por donde acabo de pasar, la campiña es verde, los campos son fértiles, los árboles son altos, pero el cielo es bajo y gris y húmedo, la atmósfera es lúgubre. Aquí, en cambio, la tierra es árida, los campos secos y cuarteados, solo producen mustios matojos, pero el cielo es infinito y la luz, heroica. En nuestro país andamos siempre con la cabeza baja y la vista fija en suelo, oprimidos; aquí, donde la tierra nada ofrece, los hombres andan con la cabeza erguida, mirando el horizonte. Es tierra de violencia, de pasión, de grandes gestos individualistas. No como nosotros, uncidos a nuestra estrecha moral y a nuestras nimias convenciones sociales […]. Sumergidos en la pequeñez de nuestra mediocre climatología moral, no lo podíamos percibir, nos parecía algo insuperable que estábamos faltamente obligados a sufrir. Pero ha llegado el momento de nuestra liberación, y es el sol de España el que nos lo ha revelado **[408]**.

Resuenan en cada una de las frases que componen el texto un eco nítidamente noventayochista. El determinismo ambiental propio de los autores del 98 emerge en estas primeras líneas de la novela. La violencia que en las siguientes páginas va a encontrar el inglés en España ya tienen, desde el principio mismo, explicitada su causa: el clima. La explicación de los hechos no son consecuencia de los procesos históricos, sino, y muy al contrario, del cielo infinito y de

la luz heroica, de la tierra árida y de los campos secos. ¿Estamos ante el mito tradicionalista donde «el *ahora* es igual o casi igual que *entonces*, en una España que, en lo esencial, no cambia nunca»[409]? Así parece. Porque, según nos muestra la novela, la historia de Velázquez se repite —o tal vez habría que decir que se reencarna— en la vida del protagonista inglés. Los paralelismos entre ambos personajes son constantes a lo largo de *Riña de gatos*. La primera similitud que se establece entre el pintor y el inglés es la edad: «Velázquez pintó el retrato de *don Juan de Austria* a la misma edad que ahora tiene el inglés que lo contempla sobrecogido»[410]. Pero es en el carácter de ambos donde se establecen de forma evidente los paralelismos: ambos son descritos en la novela como hombres cuya vida personal carece de relieve, que además no sienten el más mínimo interés por la política y que se han situado siempre al margen de las intrigas palaciegas el uno y de las académicas el otro. No obstante, ambos se presentan como personas con una fuerte, aunque disimulada, ambición de poder o de reconocimiento: Velázquez dejó de pintar, se nos cuenta en la novela, cuando obtuvo algo de poder en forma de cargo burocrático, y Anthony Whitelands se encuentra continuamente pensando en el prestigio que habrá de adquirir cuando haga público su descubrimiento del Velázquez insólito que la novela relata. Aunque la similitud más marcada se localiza tal vez en el triángulo amoroso en el que se ven inmersos los dos personajes. En efecto, Velázquez se encuentra en medio de la relación entre don Gaspar Gómez de Haro y su esposa Antonia de la Cerda, mientras que el inglés está en idéntica situación entre José Antonio Primo de Rivera y la hija del duque de la Igualada, Paquita. Baste un ejemplo para señalar la asociación:

> El frío humor de Paquita no era el ingrediente más adecuado para despertar el ardor del inglés, al cual, por otra parte, no se le escapaba lo absurdo de la situación ni las consecuencias nefastas para todos que por fuerza había de tener aquella aventura. Pero estas reflexiones nada podían contra la presencia física de Paquita en el reducido espacio de la habitación, cuya atmósfera parecía haberse cargado de electricidad. Esto mismo debió de experimentar Velázquez por la mujer de don Gaspar Gómez de Haro, con grave peligro de su posición social, de su carrera artística y de su vida, pensó Anthony

mientras abandonaba toda cordura y se precipitaba en brazos de la adorable joven **[411]**.

¿La Historia se repite o, como se pregunta Paquita en otro momento, con destreza e ironía posmoderna, no será que el inglés se está apoderando «de Velázquez y lo ha moldeado a su imagen y semejanza» **[412]**? La respuesta está clara.

La novela de la Guerra Civil que se produce en la actualidad liquida la historicidad desde el momento en que las categorías materiales y objetivas se desplazan a favor de una lectura *aideológica* del pasado, en el que el neohumanismo, la despolitización y la noción de individualidad dominan, por encima de categorías políticas, históricas y sociales, el *sentido* del texto. La ideología dominante desplaza las contradicciones históricas que dieron lugar al episodio histórico de la Guerra Civil para resolverlas por medio de otras categorías asumibles por su propia ideología y, de este modo, reconstruir la Historia a partir de nociones *débiles* que terminan por aniquilar la radical historicidad del fenómeno en cuestión. Estamos, pues, ante un fenómeno peculiar: novelas históricas sin historicidad. Porque más que hablarnos del pasado, estas novelas nos hablan de nosotros mismos. Y aquí se detecta una contradicción sumamente interesante: si nuestros novelistas acuden, como se ha dicho, a un pasado conflictivo como es el de la Guerra Civil para poder armar una trama, reviviendo el tiempo de los héroes, de la épica, de la acción, el cronotopo donde la política se situaba en el centro de la vida y las grandes pulsiones políticas se ponían al servicio de un futuro todavía por escribir, frente a nuestro presente prosaico, aburrido y democrático, en el que no pasa nada y que está exento de conflictos y contradicciones, según la ideología posmoderna del Fin de la Historia, paradójicamente, las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad acuden a este pasado conflictivo y políticamente convulso, pero reducen todos los conflictos al ámbito de la individualidad: el pasado se despolitiza —se borra la huella de lo político y lo social— para hacerlo funcionar, en definitiva, según las reglas que imperan en nuestro presente. Y, como apunta Celia Fernández Prieto, esta «reescritura se basa en la transposición diegética del personaje», trasladándolo del «contexto espacio-temporal que le es propio a otros situados en épocas muy

posteriores. De este modo, el personaje se deshistoriza, queda despojado de sus atributos históricos, para ganar humanidad en su dignidad y coherencia finales»[413]. Los personajes actúan más como sujetos de nuestro presente que como personajes históricos de la Guerra Civil.

Como decía Benjamin en su tesis XVI *Sobre el concepto de Historia*, por medio de una metáfora brillante, en el burdel del historicismo «el pasado […] nos espera como una ramera dispuesta a decir lo que el visitante quiera oír»[414]. Parece que la Historia, tal y como se reconstruye en las novelas históricas de la posmodernidad, se encuentra esperando a los novelistas como una puta de burdel dispuesta a ser penetrada y hacer lo que el visitante le ordene. En esta reconstrucción del pasado, en efecto, el novelista se introduce en la historia como quien penetra a la prostituta del burdel, esto es, con la falsa ilusión de poseerla pero sin llegar nunca a llenar su vacío. De este modo lo expone el crítico inglés Terry Eagleton en su comentario a la tesis XVI de Walter Benjamin:

> La historia homogénea (la historia que ha expulsado las huellas de la ruptura y la revolución) se parece a la ramera tanto en su disponibilidad inmediata como en su estéril vacío […]. [La ramera] es continuamente penetrada pero nunca violada, llenada sin cesar pero siempre vacía[415].

La Guerra Civil, convertida en la ramera del burdel del historicismo, es continuamente revisada y revisitada, pero siempre como un significante vacío, ya que no logran —ni acaso pretenden— llenar de significado e historicidad el pasado retratado. En el burdel del historicismo, consiguientemente, el historiador —así como nuestros novelistas— volverá sobre el pasado tantas veces como desee, pero nunca logrará aprehender su sentido.

Esta vuelta al pasado de la Guerra Civil se vuelve por lo tanto estéril, ya que una vez instalados en el conflicto bélico, este pasa a un segundo plano y, como se ha visto, lo que la novela narra no es sino lo mismo que narran el resto de novelas que se escriben y publican en la actualidad (*i. e.*, conflictos íntimos y personales, desde un falso psicologismo)[416]. Y la Guerra Civil no es más que un atractivo telón de fondo.

III

EL DESCRÉDITO HACIA LOS PARADIGMAS OBJETIVISTAS

La liquidación de la historicidad se lleva asimismo a cabo, en la novela actual sobre la Guerra Civil española, por medio del descrédito de los paradigmas objetivistas de la Historia, lo que no puede sino identificarse como un claro síntoma de la lógica de la posmodernidad [417]. La Historia pierde de este modo su capacidad de ser objetivamente aprehendida, en consonancia con la historiografía posestructuralista que reduce el conocimiento histórico al relato narrativo. Toda tentativa de objetivar, aprehender o conocer la Historia quedará invalidada de inicio y se convertirá de pronto en un intento fallido. Tanto Paul Ricœur, en su ensayo *Historia y narratividad*, como Hayden White, en *El texto histórico como artefacto literario*, los máximos exponentes del posestructuralismo historiográfico, coinciden en que es del todo improbable acercarse de forma fidedigna a la Historia ya que esta va a estar siempre mediatizada por el sujeto-historiador. La tesis de Ricœur, que parte de la dialéctica entre Historia y narratividad, sostiene que no existe la Historia sino en sus diferentes narratividades o interpretaciones. Escribir la Historia entrañará siempre, para esta escuela historiográfica, una ficcionalización de la misma.

En definitiva: la Historia no se puede conocer, solo interpretar. Roland Barthes, por su lado, en un ensayo titulado «El discurso de la historia», diagnostica los postulados de la historiografía posestructuralista y destaca «cómo la historiografía científica contemporánea ha abandonado la pregunta por lo real a favor de la tarea más modesta —y, en última instancia, más realista— de

simplemente hacer inteligible la historia»[418]. Hacer inteligible la Historia —es decir, familiarizarla en una «irresistible unidad, una armonía de contradicciones»[419]— supone la nivelación de la historia con el discurso, con el mito, con la fábula. Mediante el lenguaje unificado, funcional y antidialéctico que dictan los postulados posestructuralistas, se pone fin a la posibilidad de acercarnos, con pretensiones de objetividad, al hecho histórico. Como acierta a señalar Jameson, se trata del descubrimiento posmoderno, a cargo de historiadores profesionales, «de que "todo es ficción" y de que nunca puede haber una versión correcta»[420]. A propósito de esta invasión de escepticismo que ha experimentado el campo de la Historia, Jordi Font apunta que

> … esta crisis se ha traducido fundamentalmente en la incapacidad de tejer un pensamiento crítico con ambición totalizadora (que no debe confundirse con totalitaria) y sentido histórico a causa de la presión que ejerce la fascinación por el fragmento y la discontinuidad […]. Las corrientes posmodernas, al propugnar un combate sin cuartel contra la racionalidad ilustrada, han perturbado a los estudios históricos en el sentido de que asientan la pieza medular de su discurso en poner en duda el valor de realidad y que, sobre todo, en su versión más vulgar, mantienen una obstinación enfermiza en mostrar la verdad como algo inefable. A raíz de estos planteamientos, se suele llegar a la conclusión de que la comprensión es un camino inútil y se tiende a la sublimación vacía de las palabras […]. Postulado desde la radicalidad neoplatónica del postestructuralismo ha desgastado de manera peligrosa la persecución de la cientificidad tal como la entienden los historiadores: es decir, indisociable de la comprensibilidad. En resumidas cuentas, hemos asistido a una literaturización de la Historia. Concretamente, esto significa que lo que describe y explica el historiador sería un texto cerrado, fruto de su capacidad para narrar y la verdad tendría que asociarse con aquello que en el campo de la literatura se conoce como verosimilitud[421].

La novela sobre la Guerra Civil de la posmodernidad pone en práctica la lógica historiográfica posestructuralista por medio de una reconstrucción de la Historia que se presenta siempre como problemática. De este modo, Mechthild Albert sostiene, citando a Hans-Jörg

Neuschäfer, que la «nueva novela histórica» se define a través del «problema epistemológico fundamental» de que «la memoria es infiel y por ello susceptible de manipulación poética»[422]. La novela que de modo más transparente reproduce los postulados del posestructuralismo es, con total seguridad, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001). En ella el protagonista, un periodista y novelista frustrado, homónimo de su autor, descubre y se siente fascinado por la historia del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas y de su fusilamiento fallido en el Collell, en la provincia de Girona, durante los últimos meses de la Guerra Civil española. Pero mientras el protagonista va armando la historia del falangista, descubre la imposibilidad de reconstruir la Historia. Porque, después de contrastar distintas fuentes y testimonios, comprueba que la Historia no es sino una narración, una ficción, un relato situado al mismo nivel simbólico que el discurso narrativo. Un relato que, en la novela, se ha encargado de construir el propio implicado en la trama, Rafael Sánchez Mazas, por medio de la repetición de la historia de su fusilamiento fallido: «de tanto contar la historia Sánchez Mazas en su casa, esta había adquirido para la familia un carácter casi formulario, como esos chistes perfectos de los que no se puede omitir una sola palabra sin aniquilar su gracia»[423]. El protagonista de *Soldados de Salamina* finalmente concluye que Rafael Sánchez Mazas, al reproducir su historia, lo que contaba «no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces»[424]. Esto es, un relato o una «entidad lingüística»[425]. En esta dirección Mechthild Albert apunta que en la novela se acentúa el «declive insuperable que existe entre la realidad misma y su articulación lingüística y retórica. La crítica de cualquier testimonio verbal es, consiguientemente, radical»[426]. La novela de Cercas, que busca reconstruir un episodio del pasado por medio de entrevistas realizadas a testimonios directos, cuestiona la validez de la oralidad al considerar que la experiencia narrada, trasladada oralmente, comparte una estructura simbólica con el relato de ficción. La obsesión del protagonista-narrador con «el fantasma del testimonio virgen que refleje los acontecimientos históricos con toda veracidad e inmediatez»[427] promueve un escepticismo epistemológico radical sobre el conocimiento de la Historia; o, en otras palabras,

«planea el fantasma de una imposibilidad»[428] a lo largo de la novela. Ante esto llama poderosamente la atención que el crítico Antonio Gómez López-Quiñones interprete *Soldados de Salamina* como una novela en la que se lleva a cabo un proceso de «revalorización de la memoria»[429], cuando resulta a todas luces evidente que la novela de Cercas cuestiona la capacidad de la memoria y del testimonio oral para acercarnos a la verdad, debido a su constitutivo carácter mentiroso.

Es cierto que en el conocimiento de la Historia, como quiere la escuela posestructuralista, intervienen distintas mediaciones —un aspecto que la tradición marxista había analizado y debatido profusamente[430]—. Pero que existan mediaciones no significa que la Historia no se pueda conocer con *veracidad* e *inmediatez*. La labor del historiador radica, precisamente, en saber reconocer las mediaciones que convierten la Historia en un objeto opaco y, una vez identificados los elementos que nos impiden conocer con exactitud el objeto en sí, una vez distinguida la mediación y el hecho histórico, entonces será posible aprehenderlo en su totalidad, reconocer su objetividad/objetual y analizarla en su *radical historicidad*. Parece, no obstante, que la escuela posestructuralista (y las novelas históricas que promueven el descrédito hacia los paradigmas objetivistas) han optado por asumir la imposibilidad de la objetivación de la Historia, al prescindir de toda ambición por conocerla, para, por último, regocijarse en el juego de significantes sin significados que supone su reconstrucción. En realidad lo que sucede es que se confunde el *objeto en sí* con su *mediación*. El hecho de que el testimonio oral tergiverse su experiencia histórica (una cuestión, de entrada, obvia, ya que participa del conflicto y en tanto que protagonista defiende unos intereses concretos) y que por ello no nos podamos servir de él debido a que su testimonio no representa más que un relato subjetivo de la Historia (como sucede en *Soldados de Salamina*) no significa que no se pueda objetivar la Historia; lo que sucede es que se ha tratado como objeto de estudio lo que no era sino una mediación más de entre todas las que intervienen en construcción del relato de la Historia.

La Historia, en efecto, parece querer decirnos la novela de Cercas, no puede objetivarse, aprehenderse, solo reconstruirse por medio de una narración simbólica que haga inteligible una

concatenación de sucesos. Esto es lo que aparentemente ha hecho el falangista y esto es lo que terminará por hacer el protagonista de la novela al armar su «relato real» sobre el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Porque el novelista reúne testimonios, acumula datos, fechas y lugares concretos, conocimiento que plasma en su primer intento fallido de novela que nos ofrece en el segundo capítulo de la novela titulado homónimamente «Soldados de Salamina». Pero su reconstrucción histórica/objetiva no resulta suficiente. ¿Por qué? ¿Qué hace deficiente a la primera narración que la novela ofrece? La respuesta está en la falta de *sentido*. Porque como sugería Hayden White en su teoría sobre la Historia: «Nuestro conocimiento del pasado puede incrementarse, pero nuestro entendimiento no»[431]. Y esto es precisamente lo que le ha sucedido al protagonista de *Soldados de Salamina* en su primer intento de componer una novela sobre Sánchez Mazas, que ha acumulado conocimiento del pasado pero que no ha sabido integrarlo en un orden simbólico que le otorgue inteligibilidad al relato. Por ello, una vez consciente de su frustrado intento literario, el tercer capítulo de la novela se centrará en la búsqueda del *sentido*. La Historia adquiere en la novela de Cercas un carácter hermenéutico, donde no basta con el conocimiento, sino que se hace imprescindible ofrecer una interpretación. Para el protagonista de la novela, el *sentido* —lo que incorpora el relato en un orden simbólico— no podrá sino encontrarlo en el miliciano que, tras el fusilamiento fallido, decide perdonarle *inexplicablemente* la vida a Sánchez Mazas, tras mirarle a los ojos. La reconstrucción hermenéutica de la Historia en *Soldados de Salamina* se realizará a través de la figura de un héroe que cierre simbólicamente el relato. El protagonista de la novela inicia, en el tercer capítulo, la búsqueda del héroe que le otorgue *sentido* e *inteligibilidad* a la narración. La búsqueda de un héroe que cierre simbólicamente su relato parece resolverse en el tercer y último capítulo titulado «Cita en Stockton», cuando acude al encuentro de Miralles, un anciano que, por coincidencias históricas y biográficas, bien pudiera ser el miliciano que necesita nuestro novelista para cerrar su historia. Aunque se contempla la posibilidad, al final de la novela, de que el elemento *significativo* de la narración sea falso y que el viejo

Miralles, que vive en una residencia de ancianos en el sur de Francia, posiblemente no sea el miliciano que salvó la vida a Rafael Sánchez Mazas, este hecho tampoco debe importar demasiado ya que, según la lógica que impone el texto, ¿qué es la Historia sino un relato de ficción? Añadir un elemento ficticio a un discurso que *per se* se concibe como ficticio no representa, para la corriente historiográfica posestructuralista, un problema mayor. Y de este modo procede el ficticio novelista de *Soldados de Salamina*.

Es preciso señalar que en la novela posmoderna de temática guerracivilista casi nunca tenemos acceso directo a la Historia sino a una *representación* de la misma: no se suele hablar de la Guerra Civil sino de un relato sobre la Guerra Civil que los personajes, pasado el tiempo, construyen. No es casualidad que un gran número de novelas publicadas sobre el conflicto bélico nacional en la actualidad se sirvan, como se ha dicho, del recurso de la *analepsis* narrativa para armar su trama. Es ilustrativo, en este sentido, la novela de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco* (Planeta, 1991). Llama poderosamente la atención que en la novela nunca «vemos» la Guerra Civil, sino un relato que los protagonistas van construyendo sobre ella. Un análisis detenido de la novela nos permite observar y destacar el abundante uso de verbos *dicenda* que aparecen en ella y la función que cumple, en posesión de los protagonistas, el Archivo de Ramiro Retratista, fotógrafo de Mágina que con su cámara inmortalizó los personajes y episodios más insignes del pueblo imaginario. A través de la palabra y la fotografía, el pasado no se concibe en *El jinete polaco* sino como representación, como el resultado de la mediación entre una entidad lingüística —y, en este caso, fotográfica— y la realidad. Decía Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera*, por medio de uno de sus personajes, que «las guerras se hacen; no se hablan»[432]. En nuestra narrativa actual de corte guerracivilista sucede todo lo contrario: difícilmente se muestra a alguien haciendo la guerra, solamente hablando de ella. Como menciona Gómez López-Quiñones, «antes que narraciones sobre la contienda, se trata de ficciones en torno a la necesidad de saber sobre el pasado y las dificultades que encontramos para crear una imagen relevante de este»[433]. En *El jinete polaco* la presencia de la Guerra Civil

obedece a este criterio. En efecto, Nadia y Manuel reconstruyen, por medio de conversaciones y de comentarios sobre las fotografías, su pasado. Pero sobre la narración de su pasado planea siempre la sombra de la incertidumbre. Nunca se narra nada con seguridad: «Dice mi madre…», «Alguien dijo…», «Según mi abuelo…» son algunas de las fórmulas que se emplean para negar la certeza del acontecimiento acaecido. Nada *es*, todo se ha *dicho*. En el baúl de Ramiro Retratista solo encuentran voces, interpretaciones, no actos de *verdad*:

> Manuel y Nadia buscan en el baúl que Ramiro Retratista legó al comandante Galaz y se remontan en el curso de las voces hasta alcanzar el relato de esa noche y se preguntan qué parte de verdad ha podido sobrevivir al cabo de tantos años y de al menos tres narraciones separadas entre sí por espacios larguísimos de secreto y silencio **[434]**.

Entre esas voces se cuenta la del abuelo de Manuel, protagonista directo de la Guerra Civil; pero su testimonio queda deslegitimado al haber adquirido rasgos más próximos al relato que a la Historia:

> Es así como le gustaba contar, le digo a Nadia, explicándolo todo, inventándolo todo, la oscuridad de la noche, el aullido de los lobos, el brillo de un cigarro encendido, el cascabel que yo oía vivamente como si hubiera ido con él en aquellos viajes a través de la Sierra, circunstancias triviales que adquirían en su voz una cualidad tenebrosa de augurios **[435]**.

La fiabilidad de la memoria se pone en entredicho en la novela de Muñoz Molina. La memoria solamente construye relatos, nunca contribuye al conocimiento de la verdad. Se debilita la historicidad, su conocimiento se hace inaprensible y nunca es posible discernir entre el relato y la Historia. Cuando se confunden intencionadamente los límites entre la Historia y la ficción, la reconstrucción del pasado termina funcionando según las leyes y las reglas de la narrativa y, con ello, se hacen idóneas las palabras que Muñoz Molina escribió con cierta reiteración en su *Beatus Ille*: «No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla» **[436]**. En este sentido, Gómez López-Quiñones apunta:

> Estas novelas asumen precisamente que la Historia no es un objeto de conocimiento material y objetivo, sino un espacio de especulación intelectual cuya existencia se torna realidad en el mismo acto de estudio y redacción. En otras palabras, la Historia nace cuando una comunidad hace, escribe y produce Historia **[437]**.

La teoría historiográfica que proponen las novelas que estamos analizando responde a la lógica posestructuralista. No obstante, hay que señalar que las palabras apologéticas de Gómez López-Quiñones son resultado de una concepción idealista que entiende la Historia como posterior a la escritura. Pero al contrario de lo que apunta el crítico, la Historia no se hace o se produce a medida que una comunidad escribe, ni cobra existencia en el acto de estudio y redacción. Contra lo que se infiere de las palabras de Gómez López-Quiñones y de las novelas *históricas* actuales, la Historia la hacen hombres y mujeres insertados en unas condiciones históricas concretas y objetivas, y la escritura —o su relato, si se quiere— es siempre posterior (ni siquiera simultáneo a la misma); por el contrario, la escritura tendría un poder mesiánico u órfico que ni el más ingenuo idealista sería capaz de atribuirle.

Buena parte de los autores que forman parte de nuestro *corpus* pertenece a una generación que no sufrió la Guerra Civil en primera persona. El relato que los autores construyen sobre el conflicto bélico nacional se encuentra siempre mediatizado, nunca es el resultado directo de su experiencia. Tal vez este hecho explique la tendencia de la novela actual sobre la Guerra Civil a servirse, como se ha dicho, del recurso de la *analepsis* narrativa: lo que se narra en la última hora de la novela española, en lo relativo a la Guerra Civil, no es tanto la Guerra Civil misma, como el proceso de escritura —siempre problemático— de un episodio histórico sobre el que no se ha tenido experiencia directa. El hecho de que el tiempo de enunciación se localice en el presente y que desde dicho presente se traslade la narración al pasado, sirve para exhibir la dificultad que representa reconstruir un episodio traumático de nuestra Historia a causa a las distintas mediaciones que existen para narrarlo. El concepto de *posmemoria*, acuñado por la crítica literaria rumana Marianne Hirsch para el estudio del Holocausto, sirve para describir la relación que la llamada «segunda generación»

tiene con su pasado. Hirsch define la *posmemoria* como:

> … una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediado no por un recuerdo sino a través de una inversión emocional y una creación […]. La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento […]. He desarrollado esta noción en relación a los hijos sobrevivientes del Holocausto pero creo que puede ser útil para describir otras experiencias de segunda generación de eventos y experiencias culturales o colectivas traumáticas **[438]**.

Y aunque, en efecto, el concepto de *posmemoria* se emplea para el estudio de la experiencia de la segunda generación de las víctimas del Holocausto que se enfrentan a la construcción hegemónica del pasado, esta noción es, como apunta la propia autora, perfectamente aplicable a otras experiencias traumáticas, como puede ser el caso de la Guerra Civil española. En esta dirección está trabajando, desde la Universidad de Helsinki, Elina Liikanen, que interpreta las novelas de la Guerra Civil española escritas en la actualidad como

> … una novelística que se basa principalmente en una memoria indirecta, transmitida. Al reflexionar sobre los efectos de este cambio el concepto de *posmemoria*, desarrollado por Marienne Hirsch, resulta sumamente útil. El término *posmemoria* sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática […]. Lo que aquí se llama la nueva novela sobre la Guerra Civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, puede ser considerada como una expresión literaria de la *posmemoria* **[439]**.

Hay que apuntar, sin embargo, que en vez de contribuir a cuestionar la construcción hegemónica del pasado —heredera de la historiografía franquista—, nuestra novela actual sobre la Guerra Civil española, lejos de enfrentarse al relato construido por el franquismo, legitimado después en la Transición por medio de su política de olvido y de silencio, tiende a poner en solfa no solo la visión hegemónica del franquismo, sino cualquier tipo de relato que

se construya sobre la Guerra Civil española. Desde posiciones ancladas en la historiografía posestructuralista, toda construcción de la Historia se reduce a relato y, por lo tanto, se interpreta como narración o ficción. Si bien en algunos casos se niega el relato construido por el franquismo, también se debilita cualquier construcción posterior por considerarla resultado de múltiples mediaciones —subjetivas, políticas, ideológicas, etc.— que merman la capacidad de aprehender la Historia en sentido objetivo.

Por este motivo resulta tan interesante la novela de Rosa Regàs, la ya citada *Luna lunera* (Plaza & Janés, 1999), al ofrecernos una teoría de la Historia diametralmente opuesta a la anterior. Igual que en los otros casos, nunca tenemos acceso directo a la Guerra Civil y la reconstrucción de lo ocurrido entre 1936 y 1939 se realiza por medio de conversaciones que los niños mantienen con las cocineras de la casa del abuelo. Sin embargo, en *Luna lunera*, este hecho no nos aleja de la verdad como sucedía en las novelas de Javier Cercas o de Antonio Muñoz Molina, construidas sobre una crítica radical al testimonio y a la oralidad. En *Luna lunera* la oralidad no se asocia con la mentira, con la tergiversación, con el carácter inevitablemente falaz que tiene todo discurso mediatizado; si bien es cierto que se introducen elipsis, provocadas por el conocimiento parcial de quien narra, confusiones de fechas, alguna inexactitud y también contradicciones, la totalidad de lo narrado no se pone en duda. A diferencia de lo que ocurre en las novelas anteriormente citadas, la novela de Regàs reivindica la figura del testimonio y la palabra oral conduce siempre al conocimiento de la verdad. Frente al discurso hegemónico de la posmodernidad —si bien es verdad que el todo se presenta fragmentado en *Luna lunera*— la novela de Regàs permite reconstruir la *verdad* de la Historia: «Todo lo que supimos de aquella época se iba conformando como una mezcla entre lo que recuperábamos a la memoria y las versiones contradictorias y confusas de las mujeres de la cocina»[440]. Pero el acierto de Regàs estriba en que la única voz que se cuestiona en la novela es la del poder, esto es, la del abuelo:

> O aquellos discursos del abuelo, mitad sermón mitad confidencia,

> siempre acusación, en sus interminables visitas al internado, con unas palabras y unos giros tan rocambolescos que apenas entendíamos de qué nos estaba hablando aunque sabíamos por la expresión de su rostro, por los silencios, por el color de las mejillas, que se trataba de verdaderas tragedias, de pecados cometidos por los asesinos que antes de la guerra gobernaban el país, pero casi siempre por pecados de nuestros padres, de nuestra madre, decía sin nombrarla […]. Ella era la culpable de todo **[441]**.

Luna lunera de Rosa Regàs se opone a los discursos que tildan de fracaso cualquier intento de reconstruir la Historia.

La dialéctica entre la Historia y su relato es una constante en la producción narrativa sobre la Guerra Civil en la actualidad. Ahonda sobremanera en este aspecto la trilogía de Javier Marías intitulada *Tu rostro mañana*. En ella se apunta con insistencia y de forma transversal a la trama a lo largo de los tres volúmenes que conforman la novela, que todo acontecimiento histórico —con especial hincapié en la Guerra Civil española— termina siempre funcionando como un relato o una narración. Parece como si la novela de Marías fuera una advertencia ante la capacidad del relato de pervertir los hechos, tergiversarlos, edulcorarlos; o que *Tu rostro mañana* constituyera una llamada de atención sobre el poder que tienen los relatos de suplantar la propia realidad. De entrada, *Tu rostro mañana* señala que, en consonancia con los parámetros ideológicos de la posmodernidad, la realidad o la verdad se ha diluido en un mar de significados. Se ha producido una «ruptura» con la «estructura centrada», que diría Derrida **[442]**, que equilibraba y orientaba el sistema de significación, estableciendo con ello que, sin el centro que le otorga *sentido* a la estructura, la realidad se disperse y se fragmenta, pierde su consistencia objetiva y queda reducida a relato. En este sentido, señala Marías en *Fiebre y lanza*, primer tomo de *Tu rostro mañana*, que se termina

> … por convertir todo en un rumor y refrán y leyenda que corra de boca en boca y de pluma en pluma y de pantalla en pantalla, todo incontrolado sin fijeza ni origen ni sujeción ni dueño, todo espoleado y desbocado y sin freno **[443]**.

El significante se vacía, pierde su significado, y termina

llenándose de distintos significados. Por ello, nos advierte Marías, no es posible nombrar la realidad o la Historia como una entidad estable, sino más bien como una narración o relato variable que se modifica a medida que intervienen distintas mediaciones. Y a ello contribuye, prosigue Marías, la capacidad de la memoria para tergiversar el pasado:

> … tendemos a desconfiar increíblemente de nuestras percepciones cuando ya son pasado y no se ven confirmadas ni ratificadas desde fuera por nadie, renegamos de nuestra memoria a veces y acabamos por contarnos inexactas versiones de lo que presenciamos, no nos fiamos como testigos ni de nosotros mismos, sometemos todo a traducciones, las hacemos de nuestros nítidos actos y no siempre son fieles, para que así los actos empiecen a ser borrosos, y al final nos entregamos y damos a la interpretación perpetua, hasta que nos consta y sabemos a ciencia cierta, y así lo hacemos flotar inestable, impreciso, y nada está nunca fijado ni es definitivo nunca y todo nos baila hasta el fin de los días, quizá es que no soportamos las certezas apenas, ni siquiera las que nos convienen y reconfortan, no digamos las que nos desagradan o nos cuestionan o duelen, nadie quiere convertirse en eso, en su propio dolor y su lanza y su fiebre **[444]** .

Este párrafo es fundamental para comprender la clave constitutiva de *Tu rostro mañana* de Javier Marías. Fijémonos, en primer lugar, el modo en que la fiabilidad de la memoria se cuestiona al someter nuestros actos constantemente a traducciones. Como se sabe y como dice la célebre frase italiana «traduttore, traditore», toda traducción lleva implícita una traición y, en lo referente a la reconstrucción de los actos por medio de la memoria, toda rememoración de un suceso supone asimismo una tergiversación del propio suceso. La memoria, de este modo, constituye una mediación que nos aleja siempre del hecho que se rememora, porque el relato memoralístico será siempre una reconstrucción narrativa del mismo; y al ser incorporado el suceso a una estructura simbólica que le otorgue *sentido*, se estará llevando a cabo una ficcionalización. Rememorar nuestro pasado supone —en la novela de Marías— no acceder a él de forma directa e inmediata, sino someterlo a traducción, a una «interpretación perpetua» que flota inestable e imprecisa sin lograr fijarse nunca. En síntesis, *Tu rostro mañana* señala que el pasado no puede

conocerse porque su reconstrucción es siempre variable.

Del mismo modo, Marías subraya que la conversión de la realidad en relato se debe a nuestro rechazo a las certezas —«no soportamos las certezas apenas»—, sobre todo aquellas que nos causan dolor, precisamente porque nadie quiere ser, como anuncia el título del primer tomo de la trilogía, «su lanza y su fiebre». La manipulación de los recuerdos propios, la tergiversación de la propia vida pasada, la reconstrucción de la experiencia biográfica en relato, se convierte en un rasgo que, como quería Cercas, termina invalidando de forma radical la función del testimonio verbal para el conocimiento de la Historia. Dice así Marías sobre este aspecto en *Baile y sueño*, segundo libro de la trilogía:

> La mayoría somos maestros en el arte de adornar nuestras biografías, o de suavizarlas, y en verdad asombra lo sencillo que resulta desterrar pensamientos y sepultar recuerdos, y ver lo pasado sórdido o criminal como un mero sueño de cuya intensa realidad nos zafamos a medida que avanza el día, es decir, a medida que nuestra vida sigue **[445]**.

En la misma línea, el testimonio verbal, por el hecho de ser parte constitutiva de la experiencia narrada, tiende —acaso por falta de distancia, acaso por el beneficio que se extrae de la manipulación— a adulterar lo ocurrido; de este modo se dice que en una ocasión oyó contar una historia:

> No a un testigo, ni tampoco a una víctima que hubiera sobrevivido, cuyo tono habría sido de reproche y queja justificados, pero por eso mismo de veracidad dudosa, siempre cabe sospechar de exageración en la descripción de un sufrimiento, porque quien lo ha padecido tiende a presentarlo como una virtud o un mérito, un sacrificio noble, cuando a veces no hay nada de eso y es tan solo mala suerte **[446]**.

Por otro lado, Javier Marías señala asimismo la preponderancia del relato sobre la propia realidad. La realidad se diluye, se borra o se olvida, mientras que el relato perdura:

> No sé qué es peor, si escuchar el relato o presenciar el hecho. Quizá lo segundo resulta más insoportable y espanta más en el instante, pero también es más fácil borrarlo, o enturbiarlo y engañarse luego al respecto, convencerse de que no se vio lo que sí llegó a verse. Pensar que uno anticipó con la vista lo que temió que ocurriera y que al final

> no sucedió. El relato es en cambio cosa cerrada, e inconfundible, y si es escrito puede volverse a él y comprobarse; y si es oral pueden volver a contárselo a uno, y aunque así no sea: las palabras son más inequívocas que los actos, al menos las que uno oye, respecto a lo que ve. A veces estos solo son vislumbrados, es como una ráfaga de visión, no dura nada, un fogonazo que además ciega los ojos, y eso es posible manipularlo después con la memoria, adecentarlo, que en cambio no nos permite demasiada tergiversación de lo oído, de lo relatado **[447]**.

Indica Marías en otro lugar que la capacidad del relato de perdurar por encima del hecho termina por condicionar nuestro conocimiento del mundo:

> … aprendí que lo que tan solo ocurre no nos afecta apenas o no más de lo que no ocurre, sino su relato (también el de lo que no ocurre), que es indefectiblemente impreciso, traicionero, aproximativo y en el fondo nulo, y sin embargo casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que nos trastorna el ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo **[448]**.

No obstante, hay que apuntar que si bien, como ocurría en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, resulta recurrente la dialéctica entre la Historia y su relato, en la trilogía de Marías, a diferencia de la de Cercas, la ficcionalización de la Historia no es constitutiva del hecho de contar, sino que es reflejo del sentir de nuestra época, *i. e.*, de la ideología posmoderna del capitalismo avanzado (aunque Marías no le pone nombre). De este modo lo apunta su autor en el tercer libro titulado *Veneno y sombra y adiós*:

> Y así hoy nadie quiere enterarse de lo que ve ni de lo que pasa ni de lo que en el fondo sabe, de lo que ya se intuye que será inestable y movible o será incluso nada, o en un sentido no habrá sido. Nadie está dispuesto por tanto a saber con certeza nada, porque las certezas se han abolido, como si estuvieran apestadas. Y así nos va, y así va el mundo **[449]**.

Como dice Antonio Gómez López-Quiñones, la consecuencia de que se difumine, en la novela de Marías, la línea trazada entre la mentira y la verdad, se detecta, precisamente, en «una quiebra en el espacio público que, en vez de acoger el intercambio honesto de

opiniones y posturas en un diálogo ilustrado de voces independientes, se ha convertido o quizá solo ha sido desvelado como un territorio de falsedades o engaños» [450].

La confusión entre la realidad y la ficción es un rasgo consustancial a la ideología posmoderna y asimismo está muy presente en *Soldados de Salamina*. La novela, construida a través el recurso de la obra autogeneradora o *self-begetting novel* [451], noveliza, como se ha dicho, el proceso, siempre problemático, de escritura de la propia novela. El lector asiste, de este modo, al taller del escritor y acompaña al autor en sus investigaciones. Como espectadores privilegiados del oficio de escritor, observamos cómo en su intento de reconstruir la historia del falangista Sánchez Mazas, el protagonista se entrevista con distintos personajes *reales*, que contribuyen, al situarlos en el mismo *status* que otros personajes sin duda ficticios, a la confusión y la ambigüedad de las categorías de Historia y ficción. De este modo desfilan por la novela Rafael Sánchez Ferlosio, Andrés Trapiello, Roberto Bolaño o los denominados «amigos del bosque», disidentes republicanos que ofrecieron cobijo y ayuda al poeta falangista para salvar su vida. La aparición de personajes reales, de sobrada entidad real como los citados, debilitan el concepto *realidad* al conferirle el mismo *status* ontológico que los elementos de ficción. El final de la novela contribuye a afianzar el debilitamiento de la *realidad* al mostrar que el libro que el lector real tiene entre sus manos, y cuya lectura acaba de concluir, no es otro que el que está escribiendo el protagonista de la novela, esto es, un personaje de ficción:

> Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya solo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio («Fue en verano de 1944, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas») [452].

Un inicio de novela, efectivamente, coincide con el inicio del *Soldados de Salamina* que tiene entre sus manos el lector: «Fue en verano de 1994, hace más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas» [453].

La oposición realidad/ficción se difumina también en la novela

de Eduardo Mendoza, *Riña de gatos* (Planeta, 2010), si bien en esta se introduce un nuevo giro: los personajes históricos o reales, «al incorporarlos en la diégesis ficcional» [454] y al convivir con otros de constitución ficticia, promueven la suplantación de la Historia por medio de una propuesta histórica apócrifa. *Riña de gatos* describe algunos acontecimientos de gran relevancia histórica —como puede ser, por ejemplo, la detención de José Antonio Primo de Rivera— pero se ofrece en la novela una explicación de sus causas a partir de sucesos que funcionan exclusivamente en el interior de la trama novelesca. Es de sobra sabido que, en la realidad, el 14 de marzo de 1936 José Antonio ingresa en la Modelo de Madrid y que más tarde, el 5 de junio, es trasladado a la prisión de Alicante. La novela de Mendoza recoge estos hechos pero se explican a través de intrigas ficticias. En *Riña de gatos* José Antonio no es detenido por posesión de armas —como así fue históricamente— sino porque la duquesa protagonista ha visto últimamente triste a su hija Paquita, con quien en el pasado se había entendido el líder falangista, y cree que la causa de su desdicha se localiza en José Antonio. Por ello, la duquesa no duda en reunirse en secreto con el Presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, para pedirle que detenga al líder falangista:

> —He venido a pedirte un pequeño favor. Algo entre tú y yo, Niceto. Para venir me he escapado de casa por la puerta trasera […]. Quiero que metas en la cárcel al marqués de Estella. Prométeme que lo harás, Niceto, por nuestra antigua amistad.
>
> —¿Al hijo de Primo? Cáspita, a veces no me faltan ganas, lo reconozco […]. Pero lo que me pides escapa a mi capacidad, Maruja. Yo no soy un dictador. Debo velar por la legalidad republicana, con la palabra y más aún con el ejemplo […].
>
> —Ese marquesito de nuevo cuño es la fuente de donde brotan todos mis pesares —dijo—. Ayer mismo sorprendí a mi hija mayor hecha un mar de lágrimas. No me quiso decir el motivo pero a una madre no hace falta contarle según qué cosas. El marquesito la ronda desde hace tiempo […]. Pero hay algo más. Con sus ideas le tiene sorbido el seso a la familia: mi marido quiere enajenar el patrimonio, mi hijo mayor está en Roma, bailándole el agua a ese payaso gesticulante, y el pequeño corre por Madrid vestido de azul, como un fontanero […].
>
> —No llores, Maruja. Te diré lo que voy a hacer. Daré instrucciones

a la policía para que lo detenga con cualquier pretexto **[455]**.

Y a continuación:

> Cuando quedó a solas, Alcalá Zamora hizo que llamaran al ministro de la Gobernación y cuando lo tuvo al aparato le encomendó la busca y captura de José Antonio Primo de Rivera. Algo sorprendido, don Amós Salvador se atrevió a poner objeciones.
>
> —Legalmente no habrá problema, señor Presidente. Pero el Jefe Nacional de la Falange en la cárcel es una bomba de relojería. Sus escuadras se echarán a la calle. Y no podemos encerrarlos a todos.
>
> —Encierra a unos cuantos capitostes. Ya sabes, diezmar las filas, provisionalmente. En este país, pasar una temporadita a la sombra no es ningún desdoro. A mí me detuvieron en el 31. Mételos en la Modelo, y si se arma jarana, los sacas de Madrid y los llevas a un sitio tranquilo: a Lugo, a Tenerife, a Alicante, a donde se te ocurra. Allí estarán a salvo de los demás y de sí mismos **[456]**.

Parecido es lo que sucede en *El hombre que mató a Durruti* de Pedro de Paz (Germanía, 2004), una novela policiaca en la que el comandante Fernández Durán y su asistente Alcázar reciben el encargo, por parte del gobierno, de investigar la misteriosa muerte del líder anarquista Buenaventura Durruti. Para resolver el caso buscan pistas, realizan entrevistas, trazan hipótesis, reciben amenazas de oscuros personajes que les instan a abandonar el caso, etc., hasta que dirimen que la muerte de Durruti encontró su causa en un desafortunado accidente. El arma que portaba el sargento Manzana, que acompañaba en aquella ocasión a Durruti, se le disparó accidentalmente y la bala hirió de muerte al líder anarquista. Y se dio por cerrado el caso.

Pero la novela no puede terminar así, con una resolución tan deficiente para el género policiaco, y en el capítulo tercero de la novela se arrojan nuevos datos que pueden cambiar radicalmente la resolución del caso. Han pasado veinticinco años y el comandante Fernández Durán cambia de identidad una vez concluida la guerra. Conocido ahora como comisario Lobato, integrado en su antiguo oficio de policía, un día recibe una información que, pasado tanto tiempo, ya no esperaba. De la llamada se trasluce en la novela que la muerte de Durruti no fue la consecuencia de un lamentable accidente, sino que fue fruto de un asesinato planificado por el

enemigo fascista. El arma del sargento Manzana no se disparó por accidente, sino que este, infiltrado en zona republicana, mató deliberadamente a Durruti. Así concluye la novela de Pedro de Paz.

El hombre que mató a Durruti es un claro ejemplo de novela histórica apócrifa, al resolver, desde la novela, cuestiones históricas no resueltas por la historiografía. No obstante la resolución del misterio —se apresura a aclarar Pedro de Paz en el epílogo de la novela— funciona, solamente, como artefacto literario y no pretende su autor hacer una propuesta histórica sobre la muerte de Durruti. Su hipótesis solo tiene validez literaria, nos advierte. La poca ambición del novelista no es, sin embargo, fruto de la modestia; más bien encuentra su causa en una carta que recibió, una vez concluida y publicada la novela, de un descendiente del sargento Manzana en la que se le increpaba al autor el haber falseado la Historia y ensuciado la memoria de su familiar. Ante esto, el novelista no tiene más opción que rectificar y esconderse, en el epílogo que introduce en la segunda edición de su novela, tras el argumento de la supuesta autonomía de la literatura respecto a la realidad colindante, arguyendo que la literatura solo debe rendirle cuentas a la literatura (y no a la Historia).

Ciertamente, la solución narrativa de explicar un hecho histórico por medio de un episodio ficticio puede considerarse una licencia literaria. La literatura, cuando se presenta a sí misma con cierta autonomía respecto a la realidad, puede permitirse estas fluctuaciones que alteran la relación ficción/Historia. No obstante, hay que apuntar que al situar en el mismo plano ontológico la ficción y la realidad, como promueve la estética y la ideología posmodernista, no se está sino cometiendo un debilitamiento de la historicidad, al convertir la Historia en relato. Es una buena noticia, sin embargo, que, como le sucede a Pedro de Paz, de vez en cuando aparezca alguien que les recuerde a los novelistas que con la Historia —y la memoria— no se juega.

IV

¿NOVELAS DE LA MEMORIA HISTÓRICA?

Posiblemente, de entre todas las novelas sobre la Guerra Civil escritas en la actualidad, sea *La voz dormida* de Dulce Chacón (Alfaguara, 2002) la novela que de forma más nítida trace el tema de la memoria histórica. Son muchas las referencias en la novela a la capacidad redentora de la memoria y a la confianza que se le confiere a su función de reinstaurar la justica en un momento concreto de la Historia en que por todas partes asoma la derrota. De esta manera, resulta interesante comprobar el modo en que, en la novela de Chacón, las presas de la cárcel de mujeres de Ventas necesitan compartir su experiencia, verbalizar el trauma, en tanto que son sumamente conscientes de que mientras su historia permanezca viva ellas no morirán del todo.

«No había nevado. Las mujeres formaban corros en el patio para sumar sus tibiezas, para reunir entre ellas un poco de calor» [457]: como las presas que se juntan en el patio de la cárcel para sumar sus tibiezas y de este modo poder combatir —y acaso olvidarse de— el frío, *La voz dormida* de Dulce Chacón busca incorporarse al corro de la literatura para contribuir, con el testimonio de las mujeres que protagonizan su novela, a la construcción de la memoria de un tiempo histórico que ha estado sumido, durante mucho tiempo, en el olvido. Las reclusas de Ventas, del mismo modo que necesitan sumar sus tibiezas para compartir su calor, necesitan transmitir sus experiencias: «Y el quejido de Elvira es el quejido de todas [458]» se dirá, haciendo hincapié en la función metonímica de su literatura. Porque estos personajes concretos, que la novela muestra, no son sino una representación de tantas mujeres

que sufrieron la humillación y la derrota tras la pérdida de la guerra. El testimonio de estas mujeres —la novela de Chacón, a diferencia de otras obras mostradas no postula una crítica a la noción del testimonio verbal— ha de servir para rescatar del olvido la trágica histórica de la represión franquista. De este modo, las protagonistas de la novela son muy conscientes de que tienen que sobrevivir para que su historia no quede, como tantas otras, anegadas en el olvido:

> —Hay que sobrevivir, camaradas. Solo tenemos esa obligación. Sobrevivir. [Dice Hortensia].
>
> —Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir? [Responde Tomasa].
>
> —Para contar la historia, Tomasa.
>
> —¿Y la dignidad? ¿Alguien va a contar cómo perdimos la dignidad?
>
> —No hemos perdido la dignidad.
>
> —No, solo hemos perdido la guerra, ¿verdad? Eso es lo que creéis todas, que hemos perdido la guerra.
>
> —No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. Locuras, las precisas, ni una más. Resistir es vencer **[459]**.

Y en otro lugar:

> Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Gritar para llenar el silencio con historia, con su historia, la suya […]. Y cuenta a gritos su historia, para no morir **[460]**.

Porque si no sobreviven para transmitir su experiencia su nombre se borrará de la Historia, como dejó escrito Julia Conesa, una de las Trece Rosas, en una carta escrita a su madre antes de ser conducida al pelotón de fusilamiento. La carta de la joven, citada en *La voz dormida* de Chacón, termina de modo sin duda transparente: «Besos a todos, que ni tú ni mis compañeras lloréis. Que mi nombre no se borre en la historia» **[461]**. Y añade el narrador: «No, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia. No» **[462]**. Como tampoco se habrá de borrar de la Historia

el nombre de Hortensia, el personaje de *La voz dormida* que, ante lo inminente de su muerte, decide emprender la tarea de escribir su experiencia en un cuaderno azul para que su hija, una vez crezca, pueda leer quién fue su madre:

> El cuaderno azul que Pepita llevó a la prisión [a Hortensia] hace ya tanto tiempo, el que encontró bajo la piedra casi plana del camino del cerro, está lleno de palabras, desde la primera hoja hasta la última. Palabras escritas con torpeza, dirigidas a Felipe. «Para Felipe», escribió Hortensia en la tapa cuando se le acabaron las páginas, y debajo estampó su firma. El otro cuaderno tiene escritas apenas ocho páginas, y también es azul. Pepita los contempla mientras arrulla a su sobrina en los brazos. En la tapa del segundo cuaderno lee en voz baja: «Para Tensi», y mece al bebé repitiendo palmaditas en su espalda con la mano derecha. En la izquierda oculta un pequeño rollo de tela apretado en el puño.
>
> —Tu mamá te ha escrito un libro **[463]**.

Antes de morir y de entregar el cuaderno a Pepita, Hortensia también le deja escrito a su amiga una carta en la que «le ruega que cuide de Tensi y le pide que lea su cuaderno en voz alta, para que su hija sepa que siempre estará con ella» **[464]**. La escritura constituye en *La voz dormida* de Chacón el único instrumento mediante el cual permanecer con vida a pesar de la muerte y la derrota; la palabra escrita, transcripción de la memoria, permite a los vencidos seguir dando la batalla, pues saben que mientras no duerman su voz y la voz su historia, la guerra no estará concluida.

Sin embargo, esta apuesta por la memoria —por salvar del olvido a las víctimas del franquismo por medio de la escritura— se trunca por medio del *final feliz* que propone *La voz dormida*. Finalmente los protagonistas se salvan, y se salvan gracias al gesto misericordioso del régimen franquista que termina concediendo un indulto a Jaime, el novio de Pepita, uno de los presos que protagonizan la novela. *La voz dormida* cae en la trampa de la propaganda franquista al reproducir, como salida u horizonte posible, el indulto, cuando más que una salvación constituía una estrategia del régimen franquista para compensar las atrocidades cometidas con gestos que le otorgaran rostro humano. En la novela vemos cómo Pepita mueve todos los hilos para conseguir uno de los

misericordiosos indultos que la dictadura promovía en fechas señaladas. Como dice Pablo Gil Vico, «Navidades y perdones: saliendo por entregas»[465], porque así fue como funcionó la «parafernalia redentora»[466]: «Casi siempre respetaron la simbólica fórmula de aparecer en fechas señaladas como el Día de la Victoria, el nombramiento de Franco como caudillo o la celebración navideña […]. La prensa anunciaba que el régimen sabía hacer justicia […]. La misericordia de Franco, generosa hasta el fin, también guardaba un sitio a los que habían sido sus enemigos»[467]. En definitiva: «En todo momento el régimen reguló la válvula liberadora de presos, utilizándola como bandera de su faz más misericordiosa»[468]. El Año Jacobeo sería propicio para obtener el indulto de Jaime y también de Reme, una de las presas protagonistas:

> Tiene que escribir una carta, porque el próximo año es Jacobeo, y todos los familiares de los presos van a enviar un escrito al cardenal arzobispo de Santiago de Compostela solicitando que pida al Gobierno un indulto […]. Escribirá Pepita la carta. Y el día siete de enero de mil novecientos cincuenta y cuatro, recibirá un acuse de recibo donde el cardenal Quiroga Palacios Saluda y Bendice a Josefa Rodríguez García y le comunica que ha pedido con el más vivo interés el indulto a que hace referencia en su carta, habiendo recibido la contestación de que el Gobierno estudia con cariño esta petición, y le encomienda al Altísimo este asunto. Él nos ayudará, escribe a modo de despedida[469].

Aunque, finalmente, su indulto llegará tras la muerte del Papa:

> —Queridísima mía: Corre un rumor por la prisión, cada día más fuerte, y siento que cada día es más cierto que pronto estaremos juntos. Muy pronto, chiqueta.
>
> —Sí, muy pronto.
>
> —Un rumor habla de la posibilidad de un indulto inminente. El Papa ha muerto. El indulto alcanzará a las condenas de treinta años que no hayan sido conmutadas por las penas de muerte, en su sexta parte[470].

La novela incluye el texto, publicado en el *Boletín Oficial del Estado*, en el que se anuncia el indulto con el que Jaime obtiene su

libertad. Dice así «el decreto que lleva la firma de Francisco Franco y de Luis Carrero Blanco, ministro subsecretario de la Presidencia del Gobierno»[471]:

> Decreto por el que se concede el indulto con motivo de la exaltación al Solio Pontificio de Su Santidad el Papa Paulo VI.
>
> Acontecimientos memorables aconsejan hacer llegar a los que sufren condena el júbilo y la alegría de sus conciudadanos, con la fundada esperanza de que el recuerdo del hecho que motivó la gracia ha de cooperar a la recuperación del delincuente, reincorporándole así a la paz de la vida familiar y social, finalidad máxima a que aspira nuestro sistema penitenciario.
>
> El magno y jubiloso acontecimiento de la exaltación al Pontificado Supremo de Su Eminencia Reverendísima el Cardenal Juan Bautista Montini, y la santa memoria de Juan XXIII, mueven al Jefe del Estado, fiel intérprete de los sentimientos de adhesión inquebrantable y fiel devoción que al sucesor de San Pedro profesa el pueblo español, a decretar un indulto general, como homenaje a la persona augusta y sagrada del Papa y a la magnanimidad de la Santa Iglesia Católica[472].

Y se dice a continuación:

> El indulto se compone de ocho artículos que especifican los beneficios que se conceden en cada uno de ellos. El caso de Jaime se contempla en el apartado d) del artículo primero. Pepita señala el párrafo con el dedo […]. Penas de veinte años en adelante, en una sexta parte, excepción hecha de aquellas condenas en que se hubiera conmutado la pena capital por la de treinta años[473].

El indulto supuso un eficaz aparato de propaganda fascista para mostrar, en el interior y en el exterior del país, la infinita bondad del Caudillo, quien supo repartir misericordia hacia aquellos que en su día fueron enemigos de guerra. La novela de Dulce Chacón, con el *happy ending* con el que concluye, bien parece haber caído en la trampa de la ideología del franquismo, señalando en su novela el aspecto que la dictadura supo situar en primera línea informativa con el fin de ocultar, de forma intencionada y obedeciendo a una eficiente estrategia propagandística, lo que seguía sucediendo en las cárceles franquistas: la represión en forma de tortura y fusilamientos. En este sentido, hay que señalar, haciendo nuestras

las palabras de Pablo Gil Vico, que

> … una cosa es que las prisiones se encontraran atestadas y que se permitiera una salida escalonada de los condenados considerados menos peligrosos, y otra muy distinta que se diera por finiquitada la guerra. De hecho las comisiones [de indultos y conmutación de penas] comenzaron a funcionar cuando todavía los fusilamientos estaban en el momento álgido, aunque posiblemente el inicio de su labor pueda relacionarse con la pausa que en algunas zonas se detecta en los primeros meses de 1940 en cuanto a ejecuciones, que se retomaron con fuerza a partir de abril **[474]**.

La voz dormida guarda cierta similitud, como no podía ser de otra manera, con la novela *Las trece rosas* de Jesús Ferrero (Siruela, 2003). De igual manera que en *La voz dormida*, la escritura —o el hecho de contar— constituye en la novela de Ferrero un arma en el frente de batalla por la memoria. La clave constitutiva de *Las trece rosas* se podría sintetizar con las palabras que emite Virtudes, una de sus protagonistas, en un punto nuclear de la novela: «Voy a morir y a vosotras os tocará contarlo» **[475]**. Igualmente, el eco de las palabras de la carta escrita a su madre por Julia Conesa resuena a lo largo de las páginas de *Las trece* rosas de Ferrero. Observemos, por ejemplo, el siguiente diálogo entre algunas de las reclusas:

> —Elena dice que nos van a borrar.
>
> […]
>
> —¿Te escandalizo? —preguntó Joaquina—. ¡Poco me importa el que me recuerden o no si dentro de unas horas voy a estar muerta!
>
> […]
>
> —¿Nos van a borrar? —volvió a preguntar Virtudes con cargante obstinación.
>
> —¿Te consuela pensar que se acordarán de ti?
>
> —¡Sí! —gritó Julia casi a la vez que Virtudes.
>
> Joaquina las miró con desdén.
>
> —Para mí no es ningún consuelo figurar en la historia. ¿Qué diablos quiere decir figurar en la historia?
>
> —Pues a mí me importa que me recuerden —protestó Julia.
>
> —¡A mí no! —insistió Joaquina—. El hecho de que los demás me recuerden no me va a devolver a la vida. Aquí ni siquiera queda nuestra sombra, entérate, Julita, que pareces tonta **[476]**.

Y más adelante:

> —¿Qué va a significar mi nombre con mi cuerpo bajo tierra? A ver, las iluminadas, que me respondan.
>
> Todas se callaron, y Joaquina continuó:
>
> —¿Acaso mi nombre va a tener vida propia? Sería muy bonito imaginar que nuestro nombre es como la punta de una estrella de mar en la que estuviese la posibilidad de reproducir toda la estrella. Pero si mañana alguien recuerda mi nombre, solo recordará una o dos palabras.
>
> Blanca la miró con distancia.
>
> —Sé lo que estás pensando —le dijo—. Estás pensando en la muerte absoluta.
>
> Joaquina se giró hacia Blanca y, tras un gesto de piedad, preguntó:
>
> —¿Y tú estás pensando en la muerte relativa **[477]** ?

El carácter dialógico de esta escena nos permite reconocer, a partir de la diferencia que establecen las presas en la discusión, dos tipos de muerte: la muerte absoluta y la muerte relativa. De lo que se extrae del diálogo no es sino la existencia de la muerte física, real, histórica, aquella que aniquila a físicamente a un individuo, y otro tipo de muerte: la muerte hermenéutica, esto es, la que además de quitarle la vida borra su nombre de la Historia y con ello toda posibilidad de ser recordado. Por eso, más adelante, Virtudes, que confía en que tras su muerte física alguien se encargue de contar (y de salvar) su historia, dice lo que sigue:

> —Como me maten hoy, será terrible. Me condenarán a no morir nunca del todo. Porque nadie puede borrar de repente todo lo que guarda mi mente ahora mismo, nadie **[478]** …

Ante el temor de una muerte hermenéutica, no es casualidad que las presas, cuando se les concede una última gracia, todas ellas opten por la escritura:

> —Como última gracia, se os va a conceder el favor de despediros por carta de vuestras familias. ¿Alguna necesita lápiz? —dijo mostrando varios lapiceros ya usados.
>
> Las trece conformaron una nueva piña en el centro de la capilla y empezaron a escribir las cartas, con lápiz y en papel de seda. La enfermera de la directora habría de decir más tarde que parecían escolares haciendo sus deberes.

> De cuantas misivas escribieron, breves, sencillas e impregnadas de tristeza, la que se popularizó enseguida fue la de Julia, quizá porque sus dos últimas frases, escritas bajo la firma y a modo de posdata, encerraban una paradoja, pues a la vez que exigía que no la llorasen, pedía, explícitamente, que su nombre no se borrase de la historia **[479]**.

Cuando la batalla del cuerpo ha terminado en derrota, solamente queda combatir en la batalla hermenéutica de la memoria. La escritura constituye el arma más adecuada para que el nombre —su significado histórico— pueda preservar su experiencia ante el silencio y el olvido. Así sucede también en el capítulo segundo de *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (Anagrama, 2004), titulado «1940 o Manuscrito encontrado en el olvido». El relato se inicia con un falso paratexto, escrito en cursiva por un ficticio editor, en el que se cuenta la manera en que fue encontrado el diario que se reproduce seguidamente en la novela. Se trata de un diario escrito a la sombra de la derrota por un joven poeta que, una vez perdida la guerra, trata de huir con su novia y su hijo por los montes a Portugal. Empieza a redactar el diario el día de la muerte de su novia. El joven poeta deja escrito en su cuaderno que el motivo por el cual escribe se encuentra, en primer lugar, en que «no quiero recordar cómo se reza ni cómo se maldice» **[480]**, acentuando la función mesiánica —redentora— de la escritura, capaz de sustituir los rituales sagrados del rezo y la maldición. Pero en otro lugar el protagonista reconoce que las palabras escritas facilitarán el reconocimiento de sus cadáveres cuando alguien, en un futuro inmediato, les encuentre: «Solo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos han encontrado» **[481]**. Como se observa, a diferencia de los anteriores testimonios mostrados en las novelas citadas, la escritura, además de poseer una capacidad redentora, adquiere un carácter pragmático; y, de igual modo, es de signo morboso:

> No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al

niño y a mí **[482]**.

No obstante, avanzada la lectura, sabemos que el joven autor del diario encontrado ha perdido el lápiz con el cual podía plasmar por escrito su experiencia. Este hecho está cargado de significación, porque solamente cuando pierde el lápiz, nuestro autor descubre la importancia de la escritura. Porque, en la soledad redescubierta, la escritura constituye la única vía para, por medio de la expresión verbal, tomar conciencia de su situación:

> No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también es mordaza. Pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra. No sé lo que siento hasta que lo formulo, debe de ser mi educación campesina […]. Ahora que ya he encontrado mi lápiz, sé lo que era: soledad **[483]**.

Pronto manifestará, a medida que se acentúe el proceso de animalización que la naturaleza le impone, que lo único que le ancla a la vida, a la condición humana, es el lápiz y el cuaderno —en definitiva, la escritura. Y sabe que cuando la mina del lápiz se termine o no queden más hojas del cuaderno en las que seguir escribiendo, su vida habrá llegado a su fin y, con ello, se consumará al fin la derrota:

> Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. Por eso escribo solo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió de perder la guerra y probablemente la última palabra que escribirá será «melancolía» **[484]**.

Cuando ni siquiera queda la posibilidad de contar lo ocurrido —parece querernos decir Alberto Méndez en *Los girasoles ciegos*— definitivamente la guerra ha terminado.

Dice Reyes Mate, parafraseando la tesis VI sobre el concepto de Historia de Walter Benjamin, que «el mismo que mata físicamente lo hace hermenéuticamente» **[485]**, lo cual revela el motivo por el que la represión franquista no solo aniquiló al físicamente enemigo sino que asimismo amputó su memoria, impidiendo con ello la posibilidad de transmitir en público su experiencia de la Guerra

Civil. No es extraño, en este sentido, que en las novelas que reflexionan sobre el concepto de memoria, la experiencia histórica se transmita por canales alternativos. Se constituyen, de este modo, en la novela española actual, espacios de memoria al margen de la historia oficial de los vencedores. De este modo, en *Luna lunera* de Rosa Regàs la cocina funciona como el espacio íntimo en el que los protagonistas pueden ir reconstruyendo y conociendo, al margen de la versión oficial impuesta, sus propias biografías gracias al testimonio de las cocineras de la casa que les van contando episodios y anécdotas de su familia:

> Dolores, la más gorda de las mujeres de la cocina, […] era la única que, cuando íbamos a casa del abuelo el día de Navidad o el de Reyes, se entretenía en contarnos cuentos y anécdotas de la familia, historias con principio y final y no vagas alusiones o comentarios sobre hechos desconocidos como hacían las demás mujeres que hablaban y hablaban sin hacernos caso y muy pocas veces nos aclaraban lo que queríamos saber. Ella sí, sobre todo mientras planchaba **[486]**.

Del mismo modo, y a medida que van conociendo su propia historia, también ellos, quizá porque han aprendido el poder redentor del hecho de contar, cuando regresan al internado, conforman asimismo un espacio de memoria con el resto de niños:

> Edelmira, Concepción, Catalina y María eran nuestras amigas y sobre todo nuestras confidentes. Estaban tan impresionadas con los hechos que les contábamos y seguían con tal atención el desarrollo de los acontecimientos que cuando salíamos del internado esperaban con ansia que volviéramos para conocer qué más había ocurrido, como los lectores de Dickens esperaban la salida de la siguiente entrega de su novela […]. Lo querían saber todo, por intrascendente que fuera el detalle, conocían a todos los miembros de aquella familia y a todos los personajes de su entorno, sabían sus gustos y sus obsesiones y distinguían el carácter de cada una de las mujeres de la cocina, y cuando les contábamos una escena teníamos que situarlos a todos en el lugar exacto en que se encontraban, describir la expresión de su rostro, repetir las palabras si las habían pronunciado y hasta precisar a qué hora del día o de la noche ocurría ese capítulo e incluso dar el parte meteorológico **[487]**.

La palabra se comparte y con ella la posibilidad de conocer su

propio pasado familiar:

> Poco a poco no solo nosotras contábamos la novela por entregas de la que éramos protagonistas, sino que Catalina y Concepción fueron hurgando en la historia de sus propias familias hasta que encontraron un pecado, una desavenencia, una tara que las redimiera de tanta normalidad e inocencia, y que les permitiera aportar al depósito de historias y anécdotas que consolidábamos y remozábamos a las horas del recreo **[488]**.

Sin embargo, estos nuevos espacios de memoria se ven continuamente amenazados por los guardianes de la historia oficial. Por ello el relato se interrumpe en múltiples ocasiones en la novela cuando parece asomar por la cocina una sombra censora o se trata de un tema que de espinoso es mejor ni nombrarlo, como es por ejemplo el tema de su madre:

> Tía Emilia, ¿cómo es nuestra madre?
> Chiss… Un dedo cruzándole los labios y los ojos desviados hacia la puerta. Chisss… Silencio espejo en la habitación donde como un milagro aparecen de pronto los lejanos ruidos de la casa, un golpe de cajón en el despacho del abuelo, las notas de una sonata que repite tío Santiago en el piano, chirridos agudos y estrépito de cacerolas en la cocina sobre las voces confundidas de las mujeres […] Chiss… Chiss… No preguntes, no hables de estas cosas, calla, calla… […] Todos saben y todos callan. Una nube de silencio nos envuelve, una barrera de secretos, y nosotros hurgamos para deshacer con los uñas el mortero de la muralla **[489]**.

Lo que es relativo a la Guerra Civil queda ocultado bajo un manto de silencio:

> Como si la guerra, ese punto de inflexión que para tía Emilia marcaba los cambios en los precios, fuera una puerta cerrada tras la cual se escondían nuestro origen, nuestra historia, la historia de nuestros padres y otros muchos hechos y personas cuya existencia conocíamos por el vacío que se creaba en torno a su nombre, por el silencio que envolvía su mención, como agujeros negros de un firmamento del que se hubiera adueñado la carcoma **[490]**.

El silencio se impone ante algunos temas que es mejor no ser tratados. Cuando eso sucede, «Dolores se ponía a tararear una

tonadilla mirando de reojo la puerta»[491]. En esta misma línea, *Los girasoles ciegos*, en el capítulo homónimo de la novela de Méndez, establece una oposición entre el silencio de los vencidos, que recuerdan pero callan, frente al ruido de la propaganda del régimen de los vencedores:

> … todos teníamos recuerdos de la guerra civil, del cerco de Madrid, de los acosos de las bombas y de los obuses. Sin embargo nunca hablábamos de ello […]. No había víctimas, eran héroes, no había muertos, eran caídos por Dios y por España, y no había guerra porque la Victoria, al escribirse con mayúscula, era algo más parecido a la fuerza de la gravedad que a la resolución de un conflicto entre hombres[492].

La aniquilación de la memoria de los vencidos funcionó como el brazo hermenéutico de la represión franquista: no solamente fueron asesinados físicamente los vencidos, sino que también, contra las palabras de la joven Julia Conesa, con la derrota sus nombres fueron borrados de la Historia. La dictadura cobró también su existencia significativa. Todo ello, sumado a la política de silencio y olvido que se desarrolló en la Transición de la dictadura a la monarquía parlamentaria, ha contribuido a la creación de una sociedad desmemoriada. El pasado se convirtió en un lastre que impedía a España caminar hacia un futuro por fin anclado en la modernidad europea y, frente a este proceso, el pasado no hacía sino reabrir antiguas heridas que poco contribuían a la creación de la denominada reconciliación nacional que el nuevo contexto político requería. Las consecuencias fueron a todas luces evidentes y la moderna sociedad española fue una sociedad sin memoria, ignorante de su propia pasado. La novela de Jordi Soler, *Los rojos de ultramar* (Alfaguara, 2004) describe, en un episodio crucial de la novela, una escena que ejemplifica a la perfección la amnesia histórica de la sociedad española. El protagonista de la novela, mexicano como su autor, aunque descendiente de catalanes exiliados en México tras la derrota republicana en la Guerra Civil, es invitado a dictar una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid sobre los dioses de Teotihuacán. La conferencia transcurre con normalidad hasta que una mano alzada interrumpe al protagonista para preguntarle por su nombre catalán:

> Diserté durante media hora sobre los dioses en Teotihuacán, elegí ese tema porque está lleno de personajes mitológicos que, supuse, iban cuando menos a divertirlos, y fallé de tal manera que un alumno se puso de pie, cuando explicaba la simbología de la pirámide de la luna, e interrumpiendo lo que estaba diciendo me preguntó a bocajarro que por qué si yo era mexicano tenía un nombre tan catalán. Me detuve en seco desconcertado y al borde del enfado, pero enseguida comprendí que se trataba de una pregunta pertinente, por más que a mí esa situación me había parecido siempre normal y sin ningún misterio, así que conté a grandes rasgos la historia del exilio de mi familia, lo hice rápido, en no más de diez minutos. Cuando terminé mi explicación veloz los alumnos se quedaron mirándome desconcertados, como si acabara de contarles una historia que hubiera sucedido en otro país, o en la época del imperio romano. Pero ¿por qué tuvieron que irse de España?, preguntó una alumna, e inmediatamente después expresó su duda completa: ¿y por qué a México? Entonces yo, más confundido que ellos, les pregunté que si no sabían que más de medio millón de españoles habían tenido que irse del país en 1939 para evitar las represalias del general Franco. El silencio y las caras de asombro que vinieron después me hicieron rectificar el rumbo, dejar de lado la mitología teotihuacana, y ponerme a contarles la versión larga y detallada del exilio republicano, esa historia que ignoraban a pesar de que era tan de ellos como mía **[493]**.

El pasado reciente ha sido borrado de la conciencia de los españoles, parece querer decirnos Jordi Soler en *Los rojos de ultramar*. Aunque, seguidamente, en otro interesante pasaje de la novela, se extrae la conclusión de que la desmemoria no es exclusiva de la sociedad española, de su propia coyuntura política, sino que se detecta en todos aquellos escenarios en que acontecieron trágicos episodios históricos. De este modo, cuando el protagonista, siguiendo el rastro de su padre, cuya historia quiere reconstruir, decide visitar el campo de concentración francés de Argelès-sur-Mer donde estuvo recluido, descubre que ese vergonzoso escenario de la reciente historia de Francia ha sido absolutamente borrado de la Historia. Así lo demuestran los folletos turísticos de la mediterránea localidad francesa que nuestro autor saca a colación:

> La historia oficial de Argelès-sur-Mer no registra que en 1939 había

> más de cien mil republicanos españoles en su playa, pero sí establece en su gráfico histórico, como uno de los puntos importantes del desarrollo de la comunidad, que en 1948 cuatro mil veraneantes disfrutaban de esa misma playa **[494]** .

La Historia ha borrado a los refugiados españoles. Quien visite Argelès-sur-Mer nunca sabrá que sobre la arena en la que se tumban esos cuatro mil veraneantes de los que hablan las estadísticas, murieron, en la misma posición que adoptan quienes se broncean al sol, miles de españoles que huían de la represión franquista y que con su huida dieron en Francia con una humillación mayor. Las huellas de los refugiados han sido borradas acaso por las olas donde se refrescan los pies los turistas:

> … algo tenía que haber pegado a la arena, o a las rocas, o mezclado con el agua, cualquier cosa que sirviera de nexo entre esa playa y la playa que trabajaba en mí, un trozo de alambre, la huella de un spahi, las pisadas de la rata que le mordía el cinturón a Arcadi, la vibración, el trasgo, el fantasma de los miles de muertos que ahí hubo. Hacía frío y la playa estaba desierta, no había, naturalmente, turistas tirados de cara o espalda al sol y yo caminaba asombrado del paso implacable del tiempo, que había conseguido que esa arena donde los hombres se tiraban a morir, sesenta años después recibiera hombres que se tiraban ahí mismo, y cuyos cuerpos dejaban la misma marca en el suelo, para gozar de la vida y ponerse morenos **[495]** .

El protagonista no puede sino sufrir un *shock* al comprobar que el escenario que contribuyó a acentuar la barbarie de la Guerra Civil española hubiera sido borrado, entregado al olvido, de la Historia para ponerse al servicio del ocio y el entretenimiento:

> … tuve que pedir una copa de calvados y oír varios temas del álbum que estrenaba en francés Enrique Iglesias, nuevamente me sentí asombrado del paso implacable del tiempo, que en sesenta años había logrado borrar la historia de los cien mil españoles que en 1939 habían sido encerrados ahí, a cincuenta metros de mi copa, y de los miles que habían muerto ahí mismo, en esa porción de arena donde caía la voz amplificada del cantante. Sentado y chorreante, bajo el amparo de esa banda sonora adversa, quizá ligeramente afiebrado, me pareció que esa playa, lo que esa playa había logrado borrar, tenía que ver con el episodio que me había tocado protagonizar en la Complutense de Madrid, con los alumnos de Pedro Niebla: en esa

> playa y en aquella aula había la misma voluntad de olvidar ese pasado oscuro y, en realidad, nada remoto **[496]**.

Pero regresando a la coyuntura española, la relación entre desmemoria y Transición se plasma de forma evidente y muy crítica en *La muerte imposible* de Felipe Alcaraz (2009). La reconciliación entre víctimas y verdugos a través del olvido, calificada en la novela como la mayor de las derrotas, representa, en efecto, la muerte hermenéutica de aquellos que, tras el fin de la dictadura, tampoco pudieron rescribir los nombres borrados por la Historia. Las consecuencias de este pacto, denuncia la novela de Alcaraz, fue la hegemonización de la memoria por parte de los vencedores y de la derecha política española:

> Hablamos de la memoria histórica y de la Transición. Dijo, con extrema cautela, que quizá no había sido positivo aquella especie de pacto del olvido que se operó a la salida de la Dictadura, aunque tal vez era comprensible dado que negociaba con una pistola encima de la mesa. Le contesté, apretando algo el tono, que había sido un gran error. ¿Cómo se puede sepultar aquella lucha impagable por las libertades?, dije. Fue un gran error, que la derecha ha aprovechado para hegemonizar la memoria y vender la idea de que estamos en una democracia otorgada por ellos **[497]**.

En resumidas cuentas, *La muerte imposible* de Felipe Alcaraz condena la construcción de la democracia a partir de la política del olvido gestada en la Transición:

> Hemos hablado del tema de la memoria histórica y del pacto del olvido a partir del cual se gestó la Transición. Hemos convenido que no se puede construir una democracia plena a partir del olvido, precisamente del olvido de los republicanos, que defendían una legitimidad ganada en las urnas. Cuando las cosas se hacen así, dejando plaza a la hegemonía de los otros, los sublevados y sus herederos, estos se apropian del tiempo histórico como si de una democracia otorgada se tratara, desapareciendo la memoria de los que defendieron la libertad y verdaderamente están en la base de la consecución de esta democracia. Una democracia que tiene ese pecado original **[498]**.

El mito fundacional de la democracia española, denuncia

Alcaraz en su novela, contiene un pecado original que consiste no tanto en la desmemoria de la sociedad española sino en la entrega de la hegemonía política de la memoria a los herederos de los vencedores por medio del olvido de las víctimas de la Guerra Civil. Las palabras del protagonista de *Soldados de Salamina*, que asimismo reproduce la novela de Alcaraz, son sin duda elocuentes: «¡Y una gran mierda para la Transición!» **[499]**.

La novela actual sobre el tema de la Guerra Civil española tiene, sin duda, un componente ético al pretender restituir, a través de sus páginas, la memoria de los vencidos. Se reivindica su memoria frente a la política de olvido emprendida en la Transición como única fórmula viable mediante la cual llevar a cabo la reconciliación nacional. No obstante, la memoria también funciona, en algunos casos y lejos de la lógica redentora de los derrotados, como engranaje de un proceso de constitución de la identidad individual y, en otros, como instrumento de asimilación política por parte de los vencidos, esto es, operando desde la convicción de que sin una reparación de los daños morales causados a las víctimas, sin un reconocimiento público de quienes fueron los verdugos y las víctimas durante la contienda, tarea nunca realizada en democracia, la reconciliación nacional no será sino un espejismo incapaz de cicatrizar las heridas abiertas de la Guerra Civil. Es decir, la reivindicación de la memoria de los vencidos, en vez de luchar por el cambio, sirve como instrumento para la estabilidad política y social de nuestro presente.

Los personajes de un gran número de novelas sobre la Guerra Civil española descubren de pronto que, sin conocer ciertas parcelas de su pasado, no pueden saber con exactitud quiénes son y su identidad permanece incompleta hasta que no se resuelvan o se desvelen ciertos episodios oscuros pero llenos de significado de su pasado. En este sentido resulta paradigmática la novela de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco*. Ya hemos abordado el tema de *El jinete polaco* en páginas anteriores en relación con la función que cumple la reconstrucción del pasado en la novela. No obstante es preciso ahondar en el tema para señalar que, en primer lugar, el protagonista reconoce que su identidad no es sino una identidad heredada. Cada uno de los rasgos que constituyen su identidad no son sino rasgos que ha heredado de aquellos que le engendraron:

«Ellos me hicieron, me engendraron, me lo legaron todo, lo que poseían y lo que nunca tuvieron, las palabras, el miedo, la ternura, los nombres, el dolor, la forma de mi cara, el color de mis ojos, la sensación de no haberme ido nunca de Mágina» [500]. Y dirá a continuación: «No solo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas: nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos» [501]. Como todo sujeto que pretende individualizarse, tendrá que rechazar la identidad heredada y la huida será el medio más adecuado para lograrlo. Para ello Manuel estudia, ya que necesita obtener buenas notas para que le concedan una beca que le permita trasladarse a estudiar a Madrid. Su sueño es irse lejos, dejar Mágina y convertirse en un nómada, en un sujeto flexible sin raíces ni estabilidad —«la identidad escondida y cambiante que yo deseaba para mí» [502]. Pero su proyecto se ve frustrado porque Manuel tiene que empezar a trabajar en la huerta de su padre:

> Ya no podría irme de Mágina: ya no sería corresponsal, ni intérprete, ni guerrillero en Bolivia, ni batería de *rock*, ni escritor de novelas experimentales o de teatro del absurdo. De hecho ya ni quiera podía ir por las tardes al Martos ni a los billares del salón Maciste ni veía en clase a Marina [503].

No obstante, finalmente logra irse a estudiar a Madrid y la distancia que establece con sus raíces le permite constituirse una identidad propia, individualizada, libre. La exteriorización de su nueva identidad se localiza, en primera instancia, en el cuerpo: «llevaba patillas largas y bigote, y cuando mi padre llegó ya tenía las mejillas sombreadas de barba: una barba irregular, algo escasa, que tal vez se acabaría pareciendo a la de Che Guevara» [504]. De este modo, como apunta Wolfgang Matzat, «la vida de Manuel se presenta como un intento, a fin de cuentas erróneo y por ende fallido, de desprenderse del pasado, con el que no podía identificarse» [505]. Sin embargo, con el paso del tiempo esa identidad construida, exteriorizada en los cambios que se producen en su propio cuerpo, no es sino la construcción de una identidad falsa. Así lo reconoce cuando se escucha a sí mismo contar su historia a Nadia: «Hablo de un extraño, de quien fui y ya no soy, del

espectro de un desconocido cuya verdadera identidad sería lastimosa o ridícula si me encontrara frente a ella» [506]. Pero solo ha podido darse cuenta de ello cuando, por medio de sus conversaciones con Nadia, ha realizado la reconstrucción de la historia personal y colectiva. Antes de conocer a Nadia y de conocer la Historia de su Mágina natal, protagonizada por sus abuelos, la identidad que se había construido Manuel no respondía sino a una invención y consiguientemente constituía una falsa identidad:

> Prefería callarme, escuchar a otros, mirarlos y espiarlos, he usado mi voz para inventar o mentir o para enmascararme en las voces de los otros, para decir lo que ellos querían que dijera o lo que yo consideraba conveniente, he dicho palabras de amor y no he estado seguro de que fueran verdad, pero he procurado creérmelas mientras las decía, he vivido fuera de mí mismo [507].

Pero ahora su *yo* es auténtico:

> … como cambiar de alma y de memoria, hasta de identidad, y a mí la mía se me escapa en cuanto me descuido, no sé quedarme en la primera persona del singular, y si es la del plural no la he usado casi nunca, creo que solo ahora puedo decir yo y nosotros sin sentirme un falsificador o desear escaparme sin inventar lo que digo y a quién [508].

Manuel se había construido una identidad impostora. El conocimiento de su pasado y del pasado de su familia le permite reconocerse en lo que en realidad es: «me doy cuenta de que por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar ni para esconderse a sí mismo […] lo que oculté tras las voces de los otros» [509]. La construcción de una identidad falsa se esfuma de pronto: «en poco más de una semana se me ha olvidado mi habilidad para marcharme y mi vocación inexistente de nómada» [510]. Y reconoce: «Era mentira todo, yo estaba intoxicado, no quiero vivir solo ni ser un apátrida, no quiero cumplir cuarenta años buscando mujeres por los bares últimos de la noche o quedándome dormido frente a la televisión» [511]. La Historia no es sino sostén de su propia identidad. En *El jinete polaco* se establece un vínculo inmediato entre memoria e identidad en tanto que las historias del pasado funcionan como el vehículo

mediante el cual el protagonista puede recorrer su propia vida y construir su identidad. Pero esta identidad construida a base de memoria no puede sino ser problemática, debido a que, como se ha mostrado anteriormente, la Historia nunca puede aprehenderse en su totalidad y siempre es sinónimo de duda, tergiversación o mentira.

Del mismo modo en la trilogía de Javier Marías *Tu rostro mañana* el pasado se encuentra íntimamente relacionado con la identidad del protagonista. El tema de la Guerra Civil aparece a lo largo de toda la novela por medio de los recuerdos que el protagonista extrae principalmente de las conversaciones que establece con los dos personajes más importantes para su crecimiento humano y profesional: su padre biológico, y Peter Wheeler, su guía y tutor, su profesor. Aunque en un primer momento la novela parece no guardar ninguna relación con el pasado histórico de España, pues el tiempo de la enunciación se sitúa en el presente y la trama parece estar ligada al misterioso trabajo para los servicios secretos ingleses que realiza el protagonista, las referencias al pasado guerracivilista son constantes y terminarán adquiriendo gran relevancia para la construcción identitaria de Jacobo Deza, su protagonista. Pero ello solo será posible en el momento en que la Historia se cierre y, de este modo, el pasado se haga inteligible a los ojos del personaje:

> … nada es nunca provisional ni es periodo mientras no concluye y se cierra, mientras eso no ocurre el paréntesis se convierte en frase principal, dominante, y al leer uno se olvida hasta de que se abrió su signo **[512]**.

Hasta que los últimos rescoldos de la Guerra Civil no se apaguen, hasta que los dos personajes que guardan relación directa con la Guerra Civil española no mueran, el pasado se le seguirán apareciendo al protagonista como un fantasma por medio de recuerdos, de confesiones, etc. No es casualidad que los acontecimientos personales y sentimentales del protagonista solamente lleguen a resolverse cuando las dos figuras que lo conectaban con el pasado dejen de existir. El pasado solamente ha podido cerrarse, metafórica y físicamente, con la muerte de quienes lo vivieron. Parece que solo con las muertes de estos dos testigos

directos de la Guerra Civil (ambos vivieron experiencias terribles en la contienda) todo el conflicto del protagonista —crisis matrimonial, existencial, identitaria, etc.— puede llegar a resolverse. Jacobo Deza no puede empezar a vivir fuera de un paréntesis que le encierra en un turbio pasado y constituir una identidad propia hasta que el pasado no claudique con la desaparición de los elementos que le mantenían anclado a él.

El corazón helado de Almudena Grandes reproduce el esquema conocido pero añade, además, un elemento nuevo que no debe pasar desapercibido: la memoria como instrumento de constitución de una identidad nacional que de una vez por todas resuelva el conflicto de memorias que atormenta a España y logre la realización de la tan anhelada reconciliación nacional. El protagonista de la novela, Álvaro Carrión, descubre, al morir su padre —un empresario cuya fortuna fue amasada en los años de la dictadura franquista— que la imagen que su padre proyectaba no se correspondía a lo que en realidad fue; un hombre cuya descripción se dota de todas las connotaciones positivas, «extraordinario», «un conquistador innato, un mago, un hipnotizador, un genio de la lámpara de su propio encanto», «un hombre encantador, tan simpático, tan seductor, tan interesante, tan inteligente» **[513]**, en realidad oculta un pasado que, de saberse, tiraría por la borda la imagen construida de su personalidad. Álvaro descubre en su padre muerto la imagen de un embaucador, la imagen de un hombre que para enriquecerse traicionó, en Francia, a una familia de exiliados que confió en su amistad para vender las propiedades dejadas en España; como descubre Álvaro, a su vez, que su padre les negó conocer, a él y a sus hermanos, la existencia de su abuela Teresa, una maestra republicana que murió en el penal de Ocaña en los primeros años de la posguerra española. Álvaro Carrión conoce la historia de su pasado familiar —la que constituye su propia identidad, hasta el momento incompleta— a medida que se va formalizando su relación amorosa con Raquel Fernández Perea, nieta de los exiliados republicanos que, en Toulouse, conocieron a Julio Carrión y, conducidos por la confianza que le fue conferida, le entregaron un poder notarial para que actuara en su nombre en la venta de sus propiedades. Pero Julio Carrión les traiciona y se enriquece a costa de apoderarse de lo que no le pertenecía, nadando

a favor de la corriente legislativa instaurada en el franquismo que permitía la expropiación de los bienes de los republicanos exiliados. La prosperidad de Carrión surge del expolio de una familia republicana que, desde la derrota y el exilio, se encuentra inhabilitada jurídicamente para defenderse y proteger sus propiedades. Cuando Álvaro descubre, de la mano de la nieta de los afectados, que su posición social es resultado de la incautación ilegítima —pero *legal* en el marco jurídico franquista— de bienes inmuebles ajenos, no puede sino renegar de su propia familia y de su propio pasado.

El protagonista de *El corazón helado* sabe de pronto quién es y este saber le causa un daño irreparable: «llevaba a mi padre a cuestas» y su memoria era tan incómoda porque lo «que estaba en juego era mi propia memoria» **[514]**. Pero otros miembros de la familia Carrión prefieren no saber para no experimentar, precisamente, el mismo dolor que sufre Álvaro; quienes no quieren saber se escudan, por lo además, en que es una historia que pertenece al pasado y que no es conveniente remover en el presente:

> —[…] Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no debemos valorar, porque no podemos hacerlo. Ni tú, ni yo, ni nadie que no haya vivido aquella época, nadie que no haya tenido que tomar decisiones en unas circunstancias tan terribles que ni siquiera las podemos imaginar **[515]**.

La familia de Álvaro Carrión funciona como metonimia del *conflicto de memorias* que se produce en España entre los que quieren saber y los que han optado por el silencio y el olvido como el medio más adecuado para no romper la armonía política y social del posfranquismo. Mientras que Álvaro ha apostado por conocer su propio pasado, como único modo de conocerse a sí mismo, sus hermanos prefieren desconocer quién fue realmente su padre. En una de las primeras escenas en las que aparece la familia Carrión, esta se nos describe trazando un paralelismo entre el Parlamento español y la mesa en torno a la cual se reúne la familia en comidas y cenas familiares, para reforzar la idea metonímica de que las tensiones de la familia Carrión representan las tensiones políticas

que agitan a España:

> … algunas comidas familiares, algunas fiestas de cumpleaños de los niños, y hasta la Nochebuena del año 2003, habían desembocado en unas broncas monumentales que rompieron el freno que siempre había representado la repugnancia de mi padre por las discusiones políticas para reproducir, a pequeña escala, las tensiones que sacudían al país entero. En el comedor de su casa, la correlación de fuerzas reproducía la composición del Parlamento. La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado Adolfo y yo, con el apoyo pasivo y casi siempre silencioso de mi hermana Angélica, era apasionada, peleona. El radicalismo de nuestras posiciones se había ido alimentando mutuamente hasta el punto de que yo […] había ido adoptando posiciones políticas más por instinto que por necesidad **[516]**.

En este sentido apunta Sara Santamaría Colmenero que «lo que está en juego [en *El corazón helado*] no es únicamente la memoria del padre, sino la de Álvaro, es decir, su propia identidad. La identidad familiar es una trasposición de la identidad nacional, y el enfrentamiento que se produce en el seno de la familia Carrión representa el de esas dos Españas. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en el momento en que la autora escribía la novela se estaba produciendo en España un debate de capital importancia en torno al proyecto que culminó en la denominada "ley de memoria histórica"» **[517]**.

La familia Carrión y la España de la época se divide entre los que quieren y los que no quieren saber. Pero finalmente todos van a terminar sabiendo, porque Álvaro no se resigna al silencio y ha optado por hablar, por contar su historia, aunque la medida más fácil, la solución más sencilla y menos embarazosa, no hubiera sido sino callar y olvidar: «se me ocurrió que podía no hacer nada, olvidarlo todo y olvidar deprisa, dejar cada cosa como estaba y a merced del tiempo que ya había empezado a pasar, a enterrar mi propia conmoción, mis viejas y mis nuevas emociones» **[518]**. Pero finalmente Álvaro habla y los demás no tienen más remedio que escuchar y terminar conociendo su propia historia.

Pero antes de hablar Álvaro se debate en un conflicto interior entre la razón y el sentimiento; porque aunque Álvaro ha descubierto la imagen real de su padre, la de un farsante oculto bajo

el *ideologema* del *self-made man*, tampoco puede desprenderse del todo de los recuerdos compartidos con un padre al que ha querido y a pesar de todo sigue queriendo. Álvaro se debate entre la razón y el sentimiento, entre el rechazo que le provoca el comportamiento de su padre en el pasado y la admiración que siente por un padre que nunca le faltó. La escena de la infancia que rememora Álvaro Carrión, en la que sufrió un accidente de bicicleta que le abrió una herida profunda en la pierna, adquiere sin duda un cariz simbólico:

> El metal estaba demasiado incrustado y mis amigos tuvieron que ayudarme. Cuando tiraron de mi pie para arriba, aullé de dolor, pero eso no me impresionó tanto como el chorro de sangre que brotó de la herida. Me había hecho un buen destrozo y estaba solo, con once años y entre otros chicos de once años, lejos de casa, lejos del pueblo, en el puente de la presa. Mi eterno competidor, el otro ciclista más veloz de la pandilla, había ido a avisar a mis padres […]. Fue papá el que vino, y muy deprisa. Cuando su coche enfiló el puente, sentí que me quedaba sin aire, pero pude ver su cara antes de que aparcara, y en ella ni rastro de la furia que esperaba. Cerró la puerta sin echar la llave y vino hacia mí casi corriendo, con el ceño fruncido de preocupación y un gesto alarmado, pero también compasivo […]. Me abrazó, le abracé y me sentí muy feliz de repente, muy orgulloso de llamarme Carrión, de ser su hijo […]. Luego pasó su brazo derecho por debajo de los míos y me advirtió que no apoyara la pierna herida antes de ayudarme a llegar hasta el coche […]. Julio Carrión era un hombre extraordinario, y esa condición se reveló con una intensidad que nunca habían sospechado [mis amigos] cuando me acomodó en el asiento trasero y, antes de coger el volante, se quedó de pie junto a la puerta, les miró, les sonrió y les dio las gracias por haber ayudado a su hijo. A partir de aquel momento, habrían hecho cualquier cosa por él **[519]** .

Y seguidamente:

> Cuando terminó con el vendaje, que era muy aparatoso, el médico se puso serio para advertirme que lo más importante de todo era que no apoyara el pie. Ya sé que es una faena hacer reposo en mitad del verano, pero no te va a quedar más remedio, y para eso también hace falta ser valiente… Luego, papá me enseñó a andar con muletas y aprendí bien, muy deprisa, tanto que, al llegar al coche, estuve seguro de que iba a llevarme de vuelta a Navacerrada. Pero me abrió la puerta del copiloto y condujo en dirección contraria, hacia una

> marisquería carísima que estaba en la calle Fuencarral, muy cerca de la glorieta de Bilbao […] pero ni las cigalas, ni los percebes, ni el centollo me gustaron tanto como estar allí, con mi padre, cenando juntos como dos compañeros, dos camaradas. Nunca había estado tantas horas con él, y nunca había pensado que pudiera ser tan fácil, que encontraríamos tantas cosas de las que hablar, que nos reiríamos tanto. Aquella noche fue una de las más grandes de mi vida […] y nunca podré recordarlo [a mi padre] de otra manera, mi padre y yo brindando juntos en la oscuridad compacta de una noche de agosto, en la ciudad desierta del verano de mis once años **[520]**.

Álvaro evoca este recuerdo infantil mientras se dirige a la empresa familiar donde ha citado a sus hermanos con el propósito de reabrir una herida del pasado —como la del niño accidentado— que modificará en extremo la imagen de aquel hombre extraordinario que en el verano de sus once años le enseñó a andar de nuevo cuando las condiciones se mostraban adversas. La evocación del recuerdo provoca en Álvaro cierto remordimiento que se manifiesta en el dolor en la pierna lastimada que se le despierta de pronto: «la pierna volvía a dolerme. Sentía la cicatriz, su forma exacta, el dibujo que trazaba sobre mi piel» **[521]**. El dolor en la pierna representa el dolor que siente Álvaro al saber quién fue su padre y también el dolor que provoca traicionar ese recuerdo infantil protagonizado por ese hombre extraordinario que habrá de desaparecer para siempre de su memoria familiar cuando les cuente a sus hermanos quién fue realmente su padre. El vínculo afectivo que unía a Álvaro con su padre —y le sigue uniendo en el recuerdo — no impide que, una vez conocida su historia, asimismo le desprecie:

> Yo amaba a mi padre. Le quería, le admiraba, le necesitaba. Quizás no lo había olvidado pero me las había arreglado para no recordarlo mientras leía la carta de mi abuela, y después, cuando Raquel me habló de Julio Carrión González, joven y seductor en la derrota, en la victoria, en el desastre final, definitivo. Un mentiroso, un tramposo, un traidor, un ladrón, un estafador, un oportunista, un hombre sin moral, sin sentimientos, sin escrúpulos, una mala persona […]. Julio Carrión había sido mi padre y yo su hijo, su heredero pero no su cómplice **[522]**.

Ser heredero no significa ser cómplice, dice Álvaro Carrión, y el

modo de rechazar su complicidad con los actos realizados por su padre en el pasado se halla en el desenmascaramiento de sus acciones fraudulentas en el pasado. Por eso Álvaro ha optado por contar, porque el silencio y el olvido constituyen un acto de complicidad con un pasado —metáfora de la Transición— que él no está dispuesto a perpetuar:

> Quería hablar. Quería escuchar. Solo eso, nada más que eso. Quería contar en voz alta lo que nunca había contado a nadie y quería escuchar en voz alta las palabras que nunca había escuchado. Quería que supieran lo que yo pensaba, lo que yo sentía, y averiguar qué pensaban, qué sentían ellos al saber del hombre que había sido su padre. Parecía muy poco pero era mucho, porque había pasado el tiempo, y el silencio pactado para encubrir la verdad había terminado por suplantarla. Ahora la verdad era aquel silencio sólido, duro, imperturbable, la verdadera inexistencia de datos, de palabras, de recuerdos, y los labios cerrados, y las conciencias mudas, y la exquisita indolencia de la riqueza. Había pasado mucho tiempo, pero no demasiado, porque nunca es demasiado. Había pasado mucho silencio, tanto que su duración parecía una garantía de eternidad, pero yo iba a romperlo. Aquello no iba a acabar bien, y eso también lo sabía **[523]**.

Pero contar no es una tarea fácil cuando no se encuentra un interlocutor dispuesto a escuchar. La reivindicación de la memoria provoca enfrentamientos cuando la otra parte muestra poca predisposición al diálogo. Rafa, el hermano mayor, el que ha heredado el puesto de presidente de la empresa de Julio Carrión, acaso para defender su *status* adquirido, personifica la postura política —normalmente ejercida por la derecha española— que ha optado por no saber. Pero Álvaro habla y Rafa termina sabiendo. El reabrir viejas heridas del pasado, mal cicatrizadas debido a la política de silencio de la Transición, provoca que se reabran asimismo viejos fantasmas del pasado: los dos hermanos terminan enfrentados —resurge la España cainita, el mito de las dos Españas enfrentadas—, llegando incluso a las manos:

> —[…] Eres lo peor, lo peor, la escoria más miserable, lo más despreciable… Eres repugnante, Rafa, me das asco. Estás orgulloso de ser como eres, ¿no?, de ser un animal. Estás satisfecho de lo que no sabes, de no saber nada, eso es lo que te gusta y lo que te gustaría que

> hiciéramos los demás, hacer sin pensar, hacer y no saber, vivir sin preguntarnos jamás por qué suceden las cosas… Eres peor que papá…
>
> —¡Suéltame, Álvaro!
>
> —Mucho peor, eres más duro, más cínico… Y tú lo has elegido, has podido elegir **[524]**.

Y a continuación:

> Le solté y me pegó. Me dio un puñetazo en el ojo derecho y no me dolió porque mi cuerpo era ya solo violencia, solo fuerza, rabia, movimiento, una energía nueva y potentísima. Por eso no pudo tirarme. Encajé el puñetazo de pie y embestí con la cabeza por delante, como un toro furioso, enloquecido, lo derribé de un cabezazo y me eché encima de él y empecé a pegarle yo, con los dos puños, tan abismado, tan concentrado en lo que estaba haciendo que él ni siquiera acertó a responderme, no pudo responderme, no supo, se tapaba la cara con las manos y yo le pegaba igual, una vez, y otra, y otra, su cabeza se movía al ritmo de mis golpes, caía hacía un lado, luego hacia el otro, para regalarme una emoción oscura, el tenebroso placer de mi fuerza, de su debilidad, y un deseo insaciable de no terminar nunca **[525]**.

El título de la novela, *El corazón helado*, tomado de los famosos versos de Antonio Machado —«Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón»— afianza la interpretación fratricida de una Guerra Civil que se actualiza en la novela en el despacho de la empresa de la familia Carrión entre quienes quieren saber el pasado y los que prefieren no saber para no descubrir que las manos que amasaron su riqueza están manchadas de sangre.

El saber y su negación, que convierten el cuerpo de Álvaro en violencia, reavivan un conflicto nunca cerrado. *El corazón helado* de Almudena Grandes, con sus reflexiones constantes entre la pertenencia del saber o la conveniencia de callar, constituye una crítica clara al silencio impuesto por la Transición española, que no hizo más que reafirmar la condición de derrotados de los vencidos. Grandes —parece decirnos por medio de su texto— detecta las deficiencias que registra este pacto de silencio para llevar a cabo la reconciliación entre las dos Españas enfrentadas y propone, por medio de la escena final de la novela, que para lograr la reconciliación nacional el olvido quede desplazado por la memoria

y el silencio por el saber. Álvaro Carrión, tras contarles a sus hermanos quién fue su padre, decide encaminarse al hogar familiar e imputar a su madre la complicidad de su silencio, recriminarle su connivencia con los turbios asuntos de su padre, reprocharle que nunca les hubiera contado su verdadera historia:

> —Explícamelo, mamá […]. No me cuentes los detalles porque no hace falta, lo sé todo, ya lo sabes, pero explícame cómo pudo ser, cómo pudo pasar todo esto, porque no lo entiendo, por más vueltas que le doy, no lo entiendo, no puedo entender… Tanta crueldad, tanta mezquindad, tanto cinismo […]. Tú me enseñaste lo que era bueno y lo que era malo, mamá, me enseñaste que no debía ser egoísta, ni avaricioso, que no debía envidiar a mis hermanos, ni pegarme con ellos, que todos debíamos compartir lo que teníamos, y perdonar […]. Y ahora no puedo, no puedo con esto, mamá, no puedo aceptar que os envilecierais tanto, tanto, hasta este punto, y tengo que hacerlo, tengo que encontrar una manera de entenderlo, porque tú eres mi madre, y papá era mi padre, y yo le quería, te quiero a ti, y nunca podré dejar de quereros […]. Necesito que me digas por qué papá engañó a todo el mundo, por qué traicionó a la gente que confiaba en él, por qué nunca creyó en nada, por qué nunca quiso a nadie, por qué mintió, por qué robó, y por qué luego te quiso a ti, por qué nos quiso a nosotros, por qué le quisiste tú, mamá, explícamelo, cuéntame algo mejor que lo que sé, sálvale, sálvate, sálvanos a todos… Explícame por qué tu marido enterró en vida a su madre, por qué la negó, por qué me la robó […]. Explícame eso o dime al menos que nunca pudo volver a dormir tranquila **[526]**.

Pero su madre no le explica nada. A cambio le pide un cigarrillo a su hijo, fuman juntos en silencio y la madre le aconseja a Álvaro que se corte el pelo. Entonces Álvaro —«he entendido el mensaje, no te preocupes, que ya me voy» **[527]**— se levanta sin decir nada con ademán de marcharse. Pero, tras despedirse y una vez le ha dado la espalda a su madre, escucha:

> —Oye, Álvaro… —pero no habría piedad, no todavía—. Me acabo de acordar… El domingo que viene no, el otro, o sea, el día 16… —y frunció el ceño—, 16 será, ¿no…?, sí, es el 16… Bueno, pues, vamos a hacer una barbacoa en el jardín para celebrar que María cumple veinte años, nada menos… […] Quiero que sepas que, si tú quieres, puedes venir también con esa chica, Raquel, ¿no? […] Me acuerdo de su nombre porque me llamó mucho la atención que en esa familia

> hubiera una niña con un nombre bíblico. Me imagino que será muy guapa, porque de pequeña era monísima, pero una monada, de eso me acuerdo también, y además estoy segura de que será una persona muy educada, muy culta, y de que sabrá estar […]. Eres mi hijo y lo vas a seguir siendo, siempre, por encima de todo. Ya sé que esto ahora te parece gravísimo, pero no lo es, yo sé que no lo es. El tiempo pondrá cada cosa en su sitio, yo me moriré y tú te arrepentirás de lo que me has dicho hace un momento, pero hasta entonces no estoy dispuesta a perderte **[528]**.

Agrupados todos en la barbacoa final…, a la que es invitada Raquel Fernández Perea, en casa de quien le arrebató a su familia todas las propiedades durante la posguerra española. La escena representa simbólicamente la realización de la reconciliación nacional que propone Almudena Grandes con *El corazón helado*. La reconciliación de las dos Españas, la posibilidad de ocupar un mismo espacio sin la explosión del conflicto y de cerrar definitivamente las heridas del pasado, surge si, y solo si, se conoce la verdad, si la memoria se opone al olvido y el silencio deja paso al conocimiento. Una vez esto suceda —como sucede entre estas dos familias en *El corazón helado*— la reconciliación nacional será posible y las heridas abiertas de la Guerra Civil podrán cicatrizar por fin. Solo la memoria podrá cerrar las heridas, parece decirnos Almudena Grandes por medio de *El corazón helado*. No obstante, como se observa, la noción de memoria que se maneja en la novela se encuentra debilitada: la lucha por la memoria no es una lucha de oposición —esto es, de transformación *radical* de una sociedad que es en parte heredera de la sociedad instaurada por los vencedores— sino más bien una lucha de aceptación. La propuesta de Grandes resulta harto conservadora al conformarse con la integración de los vencidos en la normalidad democrática, inscrita en la metáfora de la barbacoa final. No se trata de hacer añicos un presente que se muestra como heredero del pasado que se denuncia, sino de que los derrotados puedan integrarse, ser reconocidos, aceptados y asumidos, en normalidad democrática en el presente en el que nos encontramos. El conocimiento del pasado busca que la aceptación de las víctimas en la sociedad presente, lo que en definitiva significa ser invitadas a la fiesta —a la barbacoa— de la democracia. No se debe exigir ni más ni menos. Porque, como se propone en la novela,

se trata de una historia muy antigua, que es preciso recordar pero es conveniente no pretender ir más allá. En definitiva:

> … la mía no era más que una historia, una de muchas tantas y tan parecidas, historias grandes o pequeñas, historias tristes, feas, sucias, que de entrada siempre parecen mentira y al final son siempre verdad.
>
> Solo una historia española de esas que lo echan todo a perder **[529]** .

V

LA PARODIA DEL GÉNERO

No hay elemento más fiable para constatar la existencia de una moda literaria que la presencia de su parodia. En este sentido, la novela *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa (Seix Barral, 2007) funciona como un claro indicativo que no solo corrobora la existencia del fenómeno, sino que además denota, debido a la interjección y al uso del adjetivo «maldita» en el título, el hartazgo que provoca no necesariamente el tema de la Guerra Civil en la novela española actual, sino el modo en que dicho episodio histórico ha sido tratado y retratado en estas novelas.

La novela de Rosa parodia el género narrativo guerracivilista desde el cuestionamiento de algunos de los aspectos tratados aquí: deshistorización, neohumanismo, visión fratricida de la guerra, etc. Elementos que contribuyen, todos ellos, a una representación *débil* de la Guerra Civil española desde el punto de vista de su historicidad. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, que no es sino una reelaboración de la primera novela de Isaac Rosa, se presenta ante el lector como una lectura crítica de *La malamemoria* (Del Oeste Ediciones, 1999), una novela que comparte muchos elementos, tanto formales como ideológicos, con el grueso de novelas que conforman nuestro *corpus*. La originalidad de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* radica en la presencia de un lector crítico que participa en la novela comentando cada capítulo a la conclusión de los mismos, denostando a su novel autor por las faltas cometidas, señalando no solo los errores de estilo de una prosa sobrecargada de lirismo, sino también —y sobre todo— denunciando aquellas claves constitutivas de la novela que

contribuyen a la proyección de una visión de la Historia en consonancia con los parámetros ideológicos de la posmodernidad. De este modo, empieza la novela con una «advertencia» de su autor —por supuesto se trata de un falso paratexto— que ha detectado la intrusión de un lector subversivo que cuestiona su escritura:

> Nunca me había pasado algo así. Mi escritura ha sido cuestionada muchas veces y por distintas vías. Pero nunca me había pasado algo así. Y por lo que sé de otros autores, tampoco a ellos. Siempre te encuentras críticos que dudan de la calidad de tu obra; lectores que te mandan cartas para impugnar tu novela, para insultarte incluso; periodistas que en una entrevista te ponen en apuros; oyentes que en una conferencia te reconvienen micrófono en mano. Todo eso es lo habitual, lo esperable, lo controlable. Pero que un lector se meta en tu texto, que se infiltre en el libro, me parece un delicado punto de no retorno, una barrera hecha pedazos, algo incontrolable e insoportable, ante lo que no podemos permanecer cruzados de brazos […]. Sugiero y ruego a los lectores que no atiendan a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación, y que se dediquen a leer *La malamemoria* pasando por alto sus inoportunos comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero que podamos eliminar en próximas ediciones. Por supuesto, vamos a emprender acciones contra tal sujeto […]. Si no detenemos esta inicial subversión, los novelistas acabaremos encogidos, acobardados, mudos **[530]** .

El primer acto insurrecto de este lector, cuya crítica siempre se encuentra en cursiva y bajo tres asteriscos que marcan la separación entre la novela original y la crítica posterior, se detecta en el título mismo de la novela: *La malamemoria*. Del título se extrae una reflexión crítica sobre la presencia masiva del sustantivo «memoria» en los títulos de novelas —y no solo de novelas— publicadas en los últimos años:

> ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Una más, y además con título bien explícito. *La malamemoria*. La memoria mala. ¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años? Según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra «memoria». En toda la década anterior, entre 1990 y 1999, solo 289 títulos con «memoria». Inflación de memoria, es evidente. Sumemos otros 162

> títulos de categoría «Historia de España» que evocan, de una u otra manera, la memoria. Algunos ejemplos: *La memoria prohibida, La memoria útil, La casa de la memoria, El perfume de la memoria, Memoria arrodillada, Azul es la memoria, La sombra de la memoria, El latido de la memoria*. También zoológica: *La memoria del gallo, La memoria de los peces, La memoria de los lobos*. Y títulos reversibles: en el ISBN encontramos *Memoria del corazón*, pero también *El corazón de la memoria, La memoria de cristal*, y poco después *El cristal de la memoria. Los espejos de la memoria* y *La memoria del espejo*. Están *La memoria de la luz* y *La memoria del barro*, a los que cabe oponer *La luz de la memoria* y *El barro de la memoria*. La piel de la memoria deja sitio a una futura novela que se llame *La memoria de la piel* **[531]**.

A la proliferación de títulos sobre la memoria participa, sin duda, *La malamemoria* de Isaac Rosa, y asimismo se lo imputa su intruso lector.

La novela de Rosa está protagonizada por Julián Santos, un profesor de instituto que, para sacarse un sobresueldo, trabaja en la elaboración de discursos para personalidades menores del régimen franquista, aunque, como se dice, «desde que murió Franco no recibo muchos encargos; la mayoría de mis clientes han enmudecido», y fundamentalmente ejerce de negro literario escribiendo «libros que otros firman» **[532]**. Pero la novela arranca cuando a Santos le llega un nuevo encargo: escribir las falsas memorias del recientemente fallecido Gonzalo Mariñas, un rico empresario acusado por la prensa, durante la Transición, de haberse enriquecido de forma fraudulenta en el pasado. El empresario, que no pudo soportar la presión y la mancha de su nombre, se suicida. La viuda decide contratar a Santos para que imposte la voz de su marido, escriba las memorias que este dejó a medio concluir y, sobre todo, para «cambiar el pasado» de Mariñas. Para llevar a cabo el proceso de escritura de las falsas memorias de Gonzalo Mariñas y llenar las partes de la biografía de las que no se disponen datos, Julián Santos se traslada a un pueblo andaluz, llamado Alcahaz, que ha sido borrado de los mapas. En este misterioso pueblo Santos

descubrirá que Mariñas, durante la Guerra Civil española, fue responsable de un fusilamiento en masa, con el que saldó una venganza personal.

El intruso lector se ocupa de desmontar el modo en que el joven novelista ha construido su novela. En primer lugar se cuestiona la verosimilitud de lo narrado. Porque, como se indica en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, es del todo improbable que el argumento de la novela sea históricamente factible y pone en solfa que en los años de
1976-77,
tiempo de la enunciación narrativa, se hayan podido verter en la prensa las acusaciones o insinuaciones que se les imputan a Gonzalo Mariñas, esto es, que su enriquecimiento tenga su origen en un turbio episodio de la guerra o la posguerra española:

> … la propuesta se resiente de una debilidad argumental que lastra la verosimilitud. No sabemos por qué el autor ha escogido la fecha de 1977 para situar el relato. Tal vez tenga que ver con algún ajuste temporal que impediría retrasar la acción, o quizás es una pretensión revisionista sobre la entonces naciente transición. Sea como sea, lo cierto es que resulta muy improbable, y por supuesto inverosímil, que en 1976 (pues si la entrevista con la viuda tiene lugar en enero de 1977, los hechos referidos son del año anterior, 1976) fuese nadie a pedir cuentas a nadie por hechos oscuros de la guerra civil o la represión de posguerra, como apunta el narrador […]. Que esas acusaciones dejasen a alguien en fuera de juego político es una broma, pero que encima le condujesen al suicidio (¿un suicidio por honor? ¿Alguien se ha suicidado en España alguna vez por honor?), es ya de risa **[533]**.

E insiste más adelante:

> No es ya improbable, sino imposible e increíble, que a un tipo como Mariñas (un ucedista, por el perfil que nos ofrece el autor; un franquista moderado arrimado a la reforma democrática por gatopardismo) le hiciese la más mínima acusación referida a su pasado, que nada de eso saliese a la prensa (ni siquiera en la entonces recién nacida revista *Interviú*, que solo más tarde pudo publicar artículos sobre crímenes de la guerra), que se utilizase el pasado como arma política en la derecha (ni siquiera cuando en UCD empezó el degüello en el 79 se llegó a utilizar nunca el pasado franquista de

> nadie como acusación), y por supuesto que las acusaciones se basasen en las sospechas acerca del «rápido enriquecimiento en aquellos años», «ciertas detenciones a partir de su denuncia contra supuestos republicanos que, oh, casualidad eran importantes propietarios cuyos bienes, tras la detención, pasaban al cada vez más espléndido bolsillo de tan desinteresado colaborador de la cruzada», «fusilamientos a petición suya, de favores sospechosos, negocios poco claros, la delación…» **[534]** .

Bien parece que la trama que propone *La malamemoria* responde a un desliz histórico, a un anacronismo, por parte de su autor.

Por otro lado, el lector infiltrado en *La malamemoria* cuestiona, por reiterativo en la narrativa española actual, el uso del recurso de la *analepsis* narrativa para armar la trama (un elemento que es recurrente, como se ha visto, en las novelas de esta tipología):

> El primer capítulo ya se apresura a plantear el que seguramente será el hilo conductor de la novela: […] la investigación desde el presente (aunque sea 1977) sobre hechos del pasado, a partir de algún elemento casual, dudoso y enigmático […] siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado), desemboca en el inevitable descubrimiento de… ¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc. […]. Demasiado visto. Me vienen a la cabeza decenas de ejemplos solo entre las novelas de los últimos años. Un escritor en horas bajas se encuentra por casualidad con una vieja historia de cuyo hilo tirará hasta conocer un drama terrible y unos protagonistas fascinantes —uno de los cuales, aún vivo, le dará toda una lección humana y moral en las últimas páginas **[535]** .

Del mismo modo, y muy ligado al recurso de la *analepsis* narrativa, en *La malamemoria* de Isaac Rosa, y así se apresura a indicarlo el impertinente lector, la investigación sobre el pasado activa la propia memoria del protagonista que descubre de pronto que en su propio pasado —y su pasado familiar—, aunque parcialmente borrado por lo que tiene de incómodo, se conforma su identidad y que solamente conociendo su historia podrá llegar a conocerse a sí mismo; de este modo lo indica su lector:

> Por otra parte, el autor insiste en subrayar la «idea fuerza» de cómo la investigación de un pasado ajeno se convierte en la inmersión en el pasado propio no menos oscuro y etc., con reiteración de expresiones como «mi propia oscuridad doblegada», «llenarlo todo de mi propio pasado, igualmente oscurecido en la memoria y que empujaba por salir en cada momento —todo mi miedo, mi propia culpa…» **[536]**.

La relación entre pasado e identidad, tan presente en la narrativa actual sobre la Guerra Civil, se integra en la trama de la novela de Isaac Rosa al indicar que la investigación sobre el pasado de Mariñas conduce a Santos a tomar conciencia de su propio pasado. Esta «idea fuerza» se irá afianzando a medida que la novela avance al rememorar el protagonista su infancia marcada por las visitas nocturnas al monte donde se encontraba escondido, como miembro del maquis, su padre, finalmente detenido y fusilado a causa de una imprudencia cometida por el niño, que decide acudir al monte sin autorización previa.

Como venimos observando, la característica que mejor define la novela sobre la Guerra Civil en la actualidad posiblemente sea la liquidación de la historicidad por medio de una lectura despolitizada de la Historia, que desplaza las huellas políticas o sociales a favor de otras nociones de corte humanista, individualista, psicologista, etc. A este efecto contribuye sobremanera la *opera prima* de Isaac Rosa y así se lo incrimina el crítico lector que se cuela en la novela. La descripción que se ofrece de Mariñas, en su función de antagonista, está más asociada a una idea abstracta del mal que a una personificación de una ideología política concreta en una coyuntura económica y social específica. El mal desplaza a la ideología como elemento que articula la Historia en *La malamemoria* de Isaac Rosa. De forma harto transparente lo expone el lector subversivo de la novela:

> El personaje de Mariñas se va definiendo, nos tememos, con los atributos del malo malísimo. Un lugar donde suele recaer la literatura sobre la guerra civil y posguerra, el deslumbramiento del mal, los personajes que actúan llevados por una perversidad sádica, lo que encubre otro tipo de motivaciones **[537]**.

E insiste más adelante en este aspecto al mostrar la novela a Mariñas como un

> … terrorífico Barbazul que secuestra y viola a las niñas del pueblo. Un ogro que da miedo desde su castillo-mansión, donde organiza orgías para los potentados de la capital mientras esquilma y mata de hambre a los campesinos de sus tierras, de los que se cree el dueño **[538]** .

Una de las *formas* en que se expresa esta construcción despolitizada del pasado es, como se ha visto, la descripción fratricida de la Guerra Civil española. *La malamemoria* de Isaac Rosa participa de ello, en un primer momento, por medio de la cita de Max Aub con la que se abre la tercera parte titulada de manera homónima a su novela. Dice así la cita extraída de *Campo de los almendros* de Max Aub:

> Pasará el tiempo que pasará. Cómo pasará, eso nadie lo sabe; pero lo evidente, lo que nadie podrá ocultar, olvidar ni borrar es que se mató porque sí. Es decir, porque fulano le tenía ganas a mengano, con razón o sin ella […]. Hoy ya se ha olvidado mucho, dentro de poco se habrá olvidado todo. Claro está que, a pesar todo, queda siempre algo en el aire. Como con los carlistas, pero eso aún fue ayer. Antes debió de pasar lo mismo, y pisamos la misma tierra. Yo creo que la tierra está hecha del polvo de los muertos **[539]** .

Ante esta cita, el lector que nos acompaña a lo largo de la lectura no puede sino apuntar:

> La cita de Aub, además de incorrecta en su elección —puesto que no es realmente de Aub, como podría parecer por la primera persona («Yo creo…», sino de un personaje que interviene en la adenda de Campo de los almendros), subraya una idea peligrosa que ha hecho fortuna en la literatura española sobre la guerra—. La vieja patraña del caínismo español, de los odios ancestrales, del rencor larvado durante generaciones, de las venganzas al calor de la guerra, como forma de explicar la matanza de la guerra civil **[540]** .

Interpretar la Guerra Civil española desde el fratricidio o por medio de una reducción personalista de sus causas —el móvil de la venganza y del rencor— produce un debilitamiento de la historicidad del fenómeno novelado. De modo harto transparente lo expone el lector que aparece en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*:

> … muchas de esas novelas cojean en un punto: la explicación de las causas. Y eso es lo que le ocurre a esta novela. Para comprender la matanza, nos metemos en el terreno de las venganzas personales, el odio acumulado, el caínismo, el rencor, los ajustes de cuentas pendientes. Los hombres de Alcahaz no son asesinados por ser republicanos, ni comunistas, ni anarquistas, ni sindicalistas, ni de izquierda. Tampoco por haber apoyado a la República, ni por haber hecho una huelga, pedir trabajo o tierras. Son asesinados por una venganza personal […]. Grave error de tantos relatos sobre la guerra civil, y que enlaza con la peligrosa cita de Max Aub que antes comentábamos **[541]** .

Y a continuación:

> Porque, por supuesto, hubo en la guerra civil asesinatos por rencor, por cuentas pendientes […]. Explicar la represión en clave de venganza es una forma de exculpar, de rebajar responsabilidades, mediante la disolución de la responsabilidad principal (la de Franco y los suyos) en una multitud de pequeñas responsabilidades individuales, privadas. La guerra, la represión, como acumulación de rencores personales. Y no fue eso, no solo eso, no principalmente eso. Pero siempre será más fácil, más cómodo, y más efectista, contar la guerra en términos de venganzas personales, de odio privado, antes de políticas de exterminio, de fascismo, que eran también venganza, pero una venganza institucional, estatal, una «política de la venganza», en expresión de Paul Preston **[542]** .

Para concluir finalmente:

> Una vez más el mal. No los intereses, no el enfrentamiento social, no el fanatismo ideológico. No, el mal […]. Llegados a este punto, la novela se desprende de la posible carga política, y opta, como tantas novelas de tema guerra civil, por la vía sentimental, por la «humanización» del relato. Ya no es una cuestión de enfrentamiento entre progreso y reacción, entre revolución y fascismo, entre republicanos y franquistas. Ya es más una cuestión entre hombres malos y hombres buenos, de un hombre lleno de odio que quiere vengarse **[543]** …

Como sucede en el grueso de novelas sobre la Guerra Civil española —y *La malamemoria* no es una excepción—, se ofrece una visión del pasado donde la huella de lo político ha sido desplazada

por conceptos asumibles por la ideología dominante. Las contradicciones políticas y sociales que dieron lugar a que en España se desencadenara un conflicto bélico en 1936 quedan desechadas en la interpretación o lectura que, desde la novela actual, se realiza sobre este específico fenómeno histórico. El mal —categoría abstracta y vaciada de contenido político y, por lo tanto, noción asumible por una ideología dominante que hace del *aideologismo* su principal *doxa*— desplaza la política como categoría explicativa de la Guerra Civil española en nuestra narrativa actual.

Por último, cabe señalar que en *La malamemoria* de Isaac Rosa se pone asimismo en funcionamiento el tan recurrido recurso metaliterario que consiste en introducir en la novela el texto que el protagonista está escribiendo —en este caso las falsas memorias de Mariñas— como ocurre en *Soldados de Salaminas* de Javier Cercas y en tantas otras novelas que sobre la Guerra Civil se escriben en la actualidad. De este modo, *La malamemoria* nos permite leer el primer borrador de las memorias de Mariñas escritas por Julián Santos. El borrador, que como se indica en el epígrafe con el que se abre, es desechado por el propio Santos, por permanecer incompleto y por carecer de datos sobre ciertos episodios de la vida del rico empresario, ofrece un retrato de Mariñas que solamente podrá completarse por medio de «la parte de las memorias de Mariñas que no podría escribir, la que debería falsear o no contar, que podría ser algo así —siempre que pudiera contar la verdad» [544] —. Y seguidamente se ofrece un relato sin censura de cómo debió de ser realmente Gonzalo Mariñas. De este modo, *La malamemoria* inserta dentro de la novela, para dar con el perfil completo del personaje, las memorias que sí podía escribir —y que contribuyen, según la labor asignada, a ocultar parte del pasado de Mariñas— y aquellas que muestran al personaje al desnudo, sin censura, tal cual fue, pero que nunca podrán salir a la luz pública. La imagen del *self-made man* del primer retrato contrasta radicalmente con el personaje fraudulento de las segundas memorias que nunca podrá contar, y esta distancia que separa las dos semblanzas que se realizan del mismo personaje le sirven a Santos para reflexionar sobre el poder de las palabras y su capacidad para tergiversar la realidad, convirtiendo el defecto en virtud:

> … la influencia y el soborno practicado en esos años pueden ser transformados en una gestión económica hábil de los recursos. La trampa económica con la que se hizo rico en poco tiempo, conviértase en esfuerzo y tesón en el trabajo, réditos de su sudor, no de la usura. La facilidad represiva con la que ponía fin a cualquier intento de protesta, tórnese en negociación con los trabajadores. El desprecio hacia todos, transfórmese por mentira en un carácter difícil […]. Es cuestión de palabras: para transformar la historia pasada solo hace falta utilizar distintas palabras para contarla, ya sea la historia universal o la personal; todo se reduce a un juego de palabras **[545]**.

Isaac Rosa carga, por medio de esta reflexión sobre el poder de las palabras, contra el carácter abiertamente tergiversador que tienen los relatos sobre la Guerra Civil. En este sentido resulta pertinente sacar a colación las palabras que Juan Goytisolo le brindó a *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* en un artículo en el que apuntaba que Isaac Rosa «no se enfrenta ya a una realidad que dejó de existir antes de la muerte de Franco sino a una descripción de la fotografía de la realidad, a lo que Isaac Rosa llama con acierto fotoliteratura» **[546]**. Porque, en efecto, Rosa no escribe sobre la Guerra Civil española sino contra el relato que se está construyendo en la actualidad sobre este episodio de nuestra Historia reciente.

La malamemoria de Isaac Rosa reproduce muchos de los clichés a los que recurre buena parte de las novelas sobre la Guerra Civil que forman parte de nuestro *corpus*. No obstante hay que indicar, para ser justos y acaso redimir al novel autor de *La malamemoria*, que muchos de los aspectos que el impertinente lector critica de la novela por epigonales —los acusa de repetir el mismo esquema que tantas otras novelas reproducen—, no son, *in sensu stricto*, un epígono de las novelas que han constituido la moda literaria sobre la Guerra Civil, ya que muchas de las características citadas aparecen antes en *La malamemoria* que en otras novelas que disfrutaron del favor del público y la crítica. La fecha de publicación de las novelas es delatadora. Aunque tampoco se trata de afirmar que en *La malamemoria* del joven Rosa se halla en realidad el epicentro del fenómeno literario y que, consecuentemente y actuando como el cura del escrutinio del capítulo sexto de *El Quijote*, haya que acusarla de ser la primera

novela de este género que «se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, me parece que, sin escusa alguna, condenar a fuego» (1605, VI), sino que su presencia, anterior a la consolidación de la moda con novelas como *Soldados de Salamina, La voz dormida, Los girasoles ciegos* o las novelas sobre la Guerra Civil de Almudena Grandes, demuestra que las modas literarias —y no solo literarias—, así como los movimientos artísticos en general, no son producto de la aparición casi fortuita de una fórmula literaria que el resto de novelistas, una vez consolidada la receta, se dedica a imitar o repetir. La *forma* literaria es el resultado de unas condiciones históricas muy estrictas. Nadie *inventa* nada; es la propia estructura histórica la que determina y produce los discursos. Por eso no hay que esperar a que Javier Cercas escriba su *Soldados de Salamina* y a que este sea aceptado y asimilado por el mercado literario para que se empiecen a publicar novelas epigonales escritas en su *estilo*; antes de que esto se produzca —porque en realidad no se trata de *su* estilo sino de la solidificación *formal* de la ideología hegemónica posmoderna— ya era posible localizar novelas estampadas con su mismo sello —como demuestra *La malamemoria* de Isaac Rosa, una obra aparentemente menor, publicada en una editorial asimismo menor que por su impacto también menor poca influencia pudo ejercer en el panorama literario español.

La matriz ideológica de nuestros tiempos —el capitalismo avanzado o posmoderno— produce sus relatos a la manera que se ha tratado de mostrar en estas páginas. El autor, lejos de ser causa y efecto de los textos que escribe, no es más que la mediación imprescindible para que la ideología se reproduzca a través de un aparato ideológico que hemos convenido en denominar literatura; su función es convertir en objeto la ideología dominante, asegurando de este modo su permanente reproducción. Por eso, en la literatura, nunca es el autor quien habla; quien habla es la ideología, con su mutismo, a través de las palabras que el autor ha creído que le eran propias. Nuestra literatura sobre la Guerra Civil española, por medio de sus distintos mecanismos estéticos e ideológicos mostrados anteriormente, en realidad hablan más de

nuestro presente que del pasado novelado, en tanto que lo que caracteriza su construcción literaria no es tanto el episodio histórico que se narra sino el modo en que este se reconstruye a través de los postulados ideológicos del capitalismo avanzado o posmoderno —*i. e.*, ahistoricidad, aideologismo, neohumanismo, etc. Parece que Isaac Rosa —he aquí la importancia de la reescritura de su primera novela— ha comprendido la irrelevancia del *autor* en el proceso productivo literario (de «creación literaria», dirían otros) y ha asumido la inevitable impostura que conlleva todo acto de habla; una vez ha tomado distancia y se ha separado de sus palabras (que no eran suyas sino de la ideología que le había impostado la voz), Rosa ha comprobado que también él se encontraba atrapado en la ideología; y esta toma de conciencia de que también *su* texto funciona como un aparato privilegiado de la ideología dominante le ha permitido desmarcarse de él y desenmascarar su propia novela por medio de la escritura de una lectura crítica titulada *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, a la que incorpora un «impertinente lector», con el objetivo de señalar el modo en que el inconsciente ideológico se había apropiado de su voz y se había servido de su primera novela, *La malameoria*, para reproducir *ideologemas* propios del capitalismo avanzado.

Cuando el pasado se escribe desde la lógica posmoderna del capitalismo avanzado, la Historia no corre sino riesgo de ser liquidada. Este hecho se ha comprobado tanto en las novelas comentadas como en *La malamemoria* de Isaac Rosa. La aniquilación de lo político y de lo social en privilegio de lecturas de corte neohumanista o individualista, en cualquier caso despolitizadas, es una prueba de ello. En este sentido Isaac Rosa enciende las alarmas al concluir *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* con una reflexión muy pertinente:

> Y a todo esto, ¿qué queda de esa mala memoria contra la que se alzaban las armas de la literatura? ¿Y qué queda de las víctimas? ¿Y de la guerra? ¿Qué queda de las intenciones vindicativas del autor? Nos tememos que, una vez más, la guerra, la memoria, las víctimas, se convierten en un pretexto narrativo, y lo que se pretendía una novela revulsiva se conforma con una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y,

> por supuesto, de amor. Eso sí, con la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso **[547]** .

Y concluye a continuación:

> Novelas como esta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren. Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale **[548]** .

La novela sobre la Guerra Civil española, en tanto que segregación de la matriz ideológica del capitalismo avanzado, postula una noción *débil* de memoria. En este sentido, el lector que glosa *La malamemoria* en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* apunta:

> Porque el problema de la memoria histórica en España, entonces [durante la Transición] y ahora, ha sido más una cuestión de calidad que de cantidad. No tanto de si hay mucha o poca memoria, sino de qué está hecha **[549]** .

O, como ha dicho el propio Isaac Rosa en otro lugar, en la actualidad se está produciendo un «empacho de memoria» **[550]** de mala calidad:

> No es, como suele decirse, un problema de falta de memoria, no es una cuestión de amnesia, sino de calidad de esa memoria. Hay que tener en cuenta qué se nos ha contado y qué no, y sobre todo cómo nos lo han contado. El franquismo y la Guerra Civil se han convertido casi en géneros literarios y, como tales, tienen sus limitaciones **[551]** .

Pero es preciso —y lo es porque los ha habido— evitar malentendidos. Javier Cercas, acaso aludiendo al título de la novela de Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, y acaso refiriéndose al autor sevillano cuando habla del «perfecto idiota intelectual español […] que intenta hacerse el moderno mofándose

de las novelas sobre la guerra civil», publica un artículo en *El País* titulado «¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!» en el que plantea la necesidad de seguir escribiendo novelas sobre la Guerra Civil frente a lo que, se infiere de sus palabras, cree que propone Isaac Rosa con la reescritura de su primera novela [552]. Pero no hay que confundirse: el hartazgo de Rosa no es sobre la Guerra Civil o la *memoria* en sí, sino sobre el modo en que se pone en funcionamiento la memoria en la novela española actual y, en consecuencia, el modo en que la Guerra Civil española se reconstruye en la última hora de nuestra narrativa (y *Soldados de Salamina* es un caso paradigmático, como se ha visto). Isaac Rosa reivindica —y su reescritura de *La malamemoria* es una prueba indefectible— una memoria *otra*, una memoria de oposición al presente, que dé muestras de ser algo más que un mero ejercicio de nostalgia.

CODA:

ENTRE LA MEMORIA Y LA NOSTALGIA

(UNA CRÍTICA REVOLUCIONARIA)

La novela actual sobre la Guerra Civil española, como se ha tratado de mostrar en las páginas precedentes, constituye —como la literatura en su conjunto— un aparato privilegiado que opera en la reproducción y legitimación ideológica. El modo en que se acude al pasado y se reconstruye la Historia en estas novelas legitima, en primer lugar, una visión perfecta y acabada del mundo en consonancia con la ideología dominante del capitalismo avanzando, establecida como hegemónica desde la liquidación de su última antinomia, y que propugnó, en palabras de Francis Fukuyama, el denominado «Fin de la Historia». La novela histórica sobre la Guerra Civil española cumple la función de naturalizar una concepción no conflictiva del presente que, por oposición a lo narrado —el tiempo convulso de la Guerra Civil—, parece un lugar apacible. Porque la reconstrucción del pasado que se lleva a cabo en la actual novela sobre la Guerra Civil le ofrece al lector la posibilidad de escapar de su presente prosaico, aburrido y democrático, para volver a vivir, a través del ejercicio de lectura, los tiempos pasados —y ya caducos— de la heroicidad y de la lucha por los ideales. Pero, como se ha dicho, la *evasión* es siempre *invasión* de la ideología, que nos hace creer que vivimos en el mejor de los mundos posibles, mientras que, a su vez, la narrativa actual sobre la Guerra Civil imprime la idea de que el pasado novelado ha terminado y, por consiguiente, resulta inconcebible establecer relación alguna con él desde nuestro presente. El pasado, en la

novela española actual, no es más que una construcción nostálgica de un tiempo que ya no nos pertenece.

En segundo lugar, en esta reconstrucción del pasado se ponen en funcionamiento unos mecanismos ideológicos y estéticos encaminados a la liquidación de la historicidad. El modo en que se describe el conflicto bélico iniciado en 1936 responde a la lógica posmoderna del capitalismo avanzado que resuelve las contradicciones radicales del sistema por medio de la introducción de nociones asumibles por su ideología; en este sentido, la despolitización y el *aideologismo*, la descripción fratricida del conflicto o la construcción neohumanista de la Historia, son el andamiaje que refuerza la estructura ideológica sobre la que se erigen estos discursos literarios. Pero además de debilitar el sentido de la Historia por medio de categorías asumibles por la ideología, las estrategias estéticas con que se novela la Historia favorece igualmente la liquidación de la historicidad. El modo en que se accede al pasado mediante el descrédito de los paradigmas objetivistas, cuestionados desde un escepticismo epistemológico radical, obstaculiza la posibilidad de aprehender la Historia en sentido pleno y objetivo y, en consecuencia, se transmite la idea de que la Historia no es más que una construcción simbólica e inteligible del pasado, un relato situado en el mismo nivel que el discurso literario y que, consiguientemente, resulta improbable verificar o conocer en su totalidad. Desde esta concepción, la Historia queda reducida a un juego de significación. Estas cuestiones, como resulta evidente, transcienden lo literario, pues de ellas se derivan consecuencias políticas inmediatas. Porque si todo es relato, si no hay posibilidad de aprehender o conocer de forma objetiva y total la Historia, si la duda es constitutiva de todo proceso de construcción histórica, ¿para qué vamos a comprometernos con nuestro pasado? O dicho de otro modo: ¿tiene sentido comprometerse con el pasado si ni siquiera somos capaces de conocerlo? Una pregunta parecida se formula David Harvey en su libro *La condición de la posmodernidad*:

> … si no podemos aspirar —como lo señalan en forma insistente los posmodernistas— a una representación unificada del mundo, ni a una concepción que tome en cuenta su carácter de totalidad llena de conexiones y diferenciaciones y no lo vea como un perpetuo

> desplazamiento de fragmentos, ¿cómo aspiraríamos a actuar en forma coherente con relación al mundo? La respuesta posmodernista consistiría simplemente en afirmar que, si la representación y la acción coherentes son represivas o ilusorias (y por lo tanto están condenadas a disiparse y anularse a sí mismas), ni siquiera deberíamos intentar comprometernos con un proyecto global **[553]**.

La ideología posmoderna —desde la que se compone gran parte de novelas sobre la Guerra Civil en la actualidad— concibe el mundo como un conjunto de fragmentos inconexos que, por su propia esencia confusa y reificada, no pueden constituir una totalidad. Para qué comprometernos, podríamos pensar, con algo que apenas podemos conocer.

La liquidación de la historicidad le imposibilita al lector experimentar, como decía Jameson, la Historia de un modo activo, haciendo estéril, desde un punto de vista político, todo acercamiento al pasado. Nuestra relación con el pasado se reduce a una contemplación, acaso complaciente, en la cual resulta inviable reconocernos o identificarnos en/con nuestro pasado. En consecuencia, se aniquila toda posibilidad de intervenir o relacionarnos con el pasado, a la vez que se imposibilita la capacidad transformar el presente por medio de la rememoración del pasado. Frente a estos discursos hegemónicos que la novela sobre la Guerra Civil escrita y publicada en la actualidad tiende a reproducir, no podemos sino reivindicar la noción de memoria que Walter Benjamin propuso en sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia* —también tituladas *Sobre el concepto de Historia*—, la última obra que el marxista heterodoxo alemán escribió, poco antes de su suicidio en la alt-empordanesa localidad de Portbou. *Las Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin constituyen, en síntesis y en palabras de un especialista en la materia como Michael Löwy,

> … una impresionante crítica revolucionaria de la doctrina del progreso inevitable y de las concepciones conformistas de la historia, las que se identifican —por el método de la empatía (*Einfühlung*)— con el campo de los vencedores. Para este tipo de historiografía, la historia es un gran cortejo triunfal, del cual participan los vencedores de ayer, y el cual «avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo» (tesis VII) **[554]**.

Walter Benjamin, en efecto, carga sus tintas contra la concepción progresista de la Historia en la cual los procesos históricos se presentan como un *continuum* temporal, lineal y homogéneo. Esta noción histórica, mecánica y causal, borra las huellas de revolución y ruptura como parte constituyente de la Historia. Como el ángel que protagoniza la tesis IX de Walter Benjamin, el historicismo progresista es incapaz de detener su mirada en las ruinas y los despojos que ha dejado tras de sí la Historia, porque un viento huracanado, denominado progreso, le empuja irremediablemente hacia adelante, impidiéndole fijar la vista en el pasado. La tempestad le impide al ángel —y asimismo al historiador, y acaso también al novelista— detenerse a reconocer las huellas de la ruptura y le impulsa a establecer un conocimiento histórico basado en la concepción de linealidad y continuidad homogénea, como si de una flecha que muestra un sentido único se tratara. La Historia, en tanto que *continuum*, queda reducida a una mera sucesión de acontecimientos. Esta concepción de la Historia como tiempo homogéneo y vacío legitima la pervivencia hegemónica de la clase dominante, enalteciendo sus glorias y ocultando los destrozos que, para alcanzar su victoria, ha dejado a su paso. De este modo lo señala Bolívar Echeverría:

> La continuidad histórica es la persistencia de ese soplo, al que Benjamin identifica como un soplo que viene del paraíso, como el vehículo de la complicidad que mantiene el Dios de la legitimación política con las clases triunfadoras que se suceden en la detentación del dominio sobre la sociedad **[555]** .

En el intento del ángel de «detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado» **[556]** se configurará la concepción histórica de Walter Benjamin. Cuando se entienda que las ruinas y los despojos, las huellas de la revolución y la ruptura, también forman parte de la Historia, solamente a partir de entonces será posible recuperar el sentido del pasado, llenar la Historia de significado. Con ello Benjamin está integrando en la concepción de Historia aquellos elementos marginales que, por no formar parte del cortejo triunfal de los vencedores, habían sufrido el desprecio del olvido. Las tesis de Walter Benjamin incorporan a los vencidos a la Historia, inaugurando, con ello, una nueva tradición histórica:

> … la tradición de los oprimidos, el punto de vista de los vencidos. No los vencidos en tal o cual guerra o enfrentamiento, sino los que son las víctimas permanentes de los sistemas de dominación: los esclavos, los siervos, los campesinos, los proletarios, las minorías étnicas o religiosas, las mujeres. Oprimidos que han resistido, que han luchado, que se han levantado en contra de la dominación, una y otra vez, pero que terminaron siendo derrotados por los señores **[557]**.

La noción de memoria que presenta Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia* reclama una tradición de los oprimidos, una tradición que, como el ángel de la tesis IX, no esconda su propósito de detenerse en las cunetas y despertar a los muertos que las habitan. Porque para Benjamin rescatar a los muertos del olvido no es solo una forma de hacer justicia con un pasado frustrado en tanto que presente no realizado; en la redención de las víctimas del pasado late también la esperanza de una experiencia revolucionaria futura. Así lo expone Fina Birulés i Bertrán:

> … en Benjamin la nostra relació amb el passat no es tradueix en una simple rememoració apologètica de les víctimes de
> l'ahir,
> sinó en una responsabilitat política del nostre present: és com si la consciència política saltés per sobre dels segles per captar un moment del passat en què es reconeix, no tant per conmemorar-lo, sinó per reanimar-lo, donar-li una vida nova i tractar de realizar el que ens manca avui.
> D'aquesta
> manera, el passat il.luminat esdevé una força en el present i, per tant, història i política, rememoració i redempció esdevenen inseparables. El passat exigeix, parla directament, a través de les ruïnes desestimades en el marges,
> d'allò
> que fou posible; dit en altres termes: la memoria és vinculada a la responsabilitat de comprendre i lluitar políticament el present **[558]**.

Benjamin considera que la tarea de detenerse en el pasado y de despertar a los muertos es una tarea que le corresponde realizar al materialismo histórico «en el instante de un peligro» **[559]**. El autor alemán, que acostumbra a ser oscuro y en ocasiones ambiguo, en

esta tesis se muestra muy transparente al afirmar que el instante de peligro en el que se debe conocer el pasado para redimirlo se produce cuando la Historia pasa a «convertirse en instrumento de la clase dominante» [560]. De forma magistral glosa el significado de la tesis Reyes Mate:

> … no se puede conquistar lo que aquí se propone —dar vida a un pasado muerto— si no se da antes la batalla contra los que nos han hecho creer que el muerto muerto está y no hay nada que hacer. Ahora bien, si uno tiene respeto por los muertos, si no está dispuesto a que, tras la muerte física les sobrevenga también la insignificancia hermenéutica, que es como una segunda muerte, tiene que descubrir en el pasado la chispa de esperanza, es decir, tiene que buscar en el pasado la luz que dé sentido a lo que aparece inerte [561].

Pues bien, ahora nos encontramos en ese instante de peligro. La ideología dominante, que como ya habían anunciado Marx y Engels en la *Ideología alemana*, es siempre la ideología de la clase dominante [562], se está apropiando del pasado, convirtiendo la Historia en instrumento privilegiado para la reproducción y la legitimación ideológica. Las novelas sobre la Guerra Civil española, que no son sino producto de la ideología posmoderna hegemónica, con su reconstrucción *aideológica* y deshistorizada del pasado, más ligada a la nostalgia (según la definición propuesta por Jameson) que a la memoria (en sentido benjaminiano), contribuye a que el pasado permanezca inerte, claramente diferenciado del presente, para que la rememoración del pasado no constituya un peligro para el orden presente desde el cual se escribe. La imposibilidad de que la recordación del pasado pueda alterar el presente en sentido revolucionario se debe, principalmente, a que no se concibe el presente en el sentido que le imprime Walter Benjamin en su tesis II, esto es, en palabras de Reyes Mate, como

> … un pasado que pudo haber sido y que se malogró, es decir, habla de un pasado que lo único que tiene de presente es que fue un posible que de haberse logrado hubiera convertido al presente que nos ha tocado en impensable […]. El presente es un pasado que no está amortizado, como el presente fáctico que es hijo del pasado que ha tenido lugar, sino que está presente como posible. Ese pasado posible solo podría ser presente si fuera redimido de su fracaso [563].

Frente a la concepción del presente como pasado no amortizado que propone Benjamin, nuestra novela sobre la Guerra Civil no pretende redimir de su fracaso histórico el pasado, porque este —lejano, inerte— no le afecta lo más mínimo. Convertido en paisaje de fondo, en escenario propicio para la articulación de una trama novelesca que permita al lector evadirse de su presente prosaico, no pretende hacer añicos el presente con la fuerza que acumulan todos los derrotados de la Historia congregados en un *ahora* concreto, como propone la noción benjaminiana de *memoria*. Al contrario, lejos de constituirse como instrumento político de oposición, la noción de *memoria* propuesta en la narrativa española actual funciona como política de asimilación, esto es, como un discurso que solamente se conforma con que se reconozcan a las víctimas en tanto que víctimas —y acaso con ello reparar su dignidad humana —, de modo que se pueda borrar su mancha del expediente de la Historia. Pero nuestro presente —pasado realizado por los vencedores de la Historia— permanece inamovible, no corre el riesgo de ser cambiado, no es en momento alguno cuestionado, porque, al interpretarse de manera autónoma respecto a su propio pasado, no se le exigen responsabilidades. La Guerra Civil como moda literaria contribuye poco o nada a convertir la *memoria* en un instrumento capaz de resarcir a los derrotados de la Historia si sigue manteniendo su relación de complicidad con un presente —el capitalismo avanzado y posmoderno— construido sobre las cenizas de los vencidos por la Historia. Porque, como apunta Michael Löwy, «no se trata únicamente de memoria, sino, como lo recuerda la tesis I, de ganar la partida contra un adversario poderoso y peligroso»[564].

La novela sobre la Guerra Civil en la actualidad, sin embargo, no tiene a ningún adversario en el horizonte, al otro lado del tablero. No lo tiene, en primer lugar, porque oculta que el presente desde el cual escribe es, en realidad, la realización del «pasado vencedor [que] sobrevive al tiempo ya que el presente se considera su heredero»[565]. La literatura, que —insistimos— reproduce la lógica del capitalismo avanzado, forma parte del cortejo triunfal de los vencedores y, por consiguiente, no puede contarse entre sus propósitos la rememoración del pasado no amortizado para atentar contra el presente. Porque la literatura está integrada en este

presente que es pasado vencedor. Pero hagamos un inciso para evitar malentendidos. Contra lo que se pueda extraer, no se está exponiendo en estas páginas que nuestros novelistas —integrados en el presente vencedor desde el cual escriben— mantengan una relación de complicidad con el franquismo. Nada más lejos de nuestra intención es llegar a tales conclusiones. Nuestro planteamiento parte de la concepción de que el pasado que se perdió en la Guerra Civil —y que es hoy nuestro pasado no amortizado— fue el de la posibilidad de construir una experiencia revolucionaria en España. A su derrota contribuyó en primer lugar el franquismo, vencedor de la Guerra Civil, que como «Estado de sitio» del capitalismo aniquiló, con la represión de guerra y de posguerra, cualquier posibilidad de establecer una ruptura revolucionaria, y facilitó con ello el desarrollo de las fuerzas capitalistas en España que desembocarían en la denominada Transición democrática, cuando la dictadura dejó de ser necesaria para lograr la consolidación del capitalismo en España. La literatura actual, en tanto que producto de la ideología del capitalismo avanzado, segregadora de su lógica y elemento legitimador de sus condiciones de explotación y de su concepción epistemológica del mundo, escribe desde este presente —que no es sino pasado vencedor— que puso fin a toda posibilidad de vivir en España una experiencia revolucionaria. La novela española actual sobre la Guerra Civil echa más tierra sobre el cadáver del pasado no amortizado que perdió la guerra.

La novela sobre la Guerra Civil española no pretende en ningún caso redimir ese pasado no amortizado que es el de la revolución perdida. Por ello, la memoria en sus páginas no busca actualizar el pasado frustrado, no busca el regreso de ese pasado en nuestro presente ni pretende visibilizar a la clase obrera como sujeto revolucionario. Las estrategias de despolitización, que borran las huellas de lo político y lo social, van en esta dirección. Nunca vemos sujetos revolucionarios en las novelas, simplemente hombres. Lo que pretende nuestra novela, como decía Walter Benjamin en *Calle de sentido único*, es establecer una «actitud serena y contemplativa»[566] del pasado. Pero como apuntaba Terry Eagleton en su ensayo sobre el pensador marxista alemán, «cualquier intento de recuperar directamente el pasado de forma

no-violenta solo resultará en una paralizante complicidad con él»[567]. Esta complicidad paralizante de la que habla Eagleton constituye la clave de la novela española actual sobre la Guerra Civil: lejos de recuperar de forma violenta la memoria —entendida la *violencia* como un intento de enfrentarse al presente desde el que se escribe—, estas novelas proponen mantener una relación cómplice y complaciente con el pasado. La prueba de ello se detecta en la invisibilización, en las novelas, de la relación de continuidad que existe entre nuestro presente capitalista y el pasado vencedor, que venció, precisamente, aniquilando cualquier posibilidad, por remota que fuera, de experimentar este país una revolución socialista. Nuestro presente «aburrido y democrático» nace de la derrota de ese pasado no amortizado. La despolitización del pasado que define esta literatura —su descripción *aideológica* en consonancia con los parámetros posmodernos del capitalismo avanzado— borra de sus páginas al gran derrotado de la guerra y de la Historia: el proletariado y el sueño revolucionario. Por lo tanto, considerar, como hace algún crítico, que en estas novelas se encuentra la nueva literatura comprometida de nuestros tiempos[568] no puede sino interpretarse como una *boutade*; o, en cualquier caso, sería preciso que nos aclarara que, si bien la novela sobre la Guerra Civil está comprometida, ¿está comprometida con qué o con quién? La respuesta, ante todo lo dicho, parece evidente.

La presencia del pasado en la novela española actual —y en la sociedad en su conjunto— debiera ser ciertamente motivo de celebración; la existencia de un género literario que pretende rememorar la Guerra Civil española no puede sino ser encomiado. Sin embargo, una vez se ha pasado revista a las obras que forman nuestro *corpus* literario, una vez se han realizado sus lecturas, se ha analizado el modo en que en ellas se reproduce y se legitima el discurso posmoderno del capitalismo avanzado y se ha definido el género, no podemos sino rebajar la euforia que este fenómeno literario parecía generar. Porque esta moda literaria sobre la Guerra Civil española trabaja sobre el pasado —sobre nuestra *memoria*— desde el interior de la ideología dominante y en consecuencia no contribuye sino a afianzar su posición de poder en la estructura política y económica capitalista. La moda literaria sobre la Guerra Civil española tiene el olfato que, como decía Benjamin, es común a

todas las modas:

> La moda tiene olfato para lo actual dondequiera que esto aún se mueva en lo espeso de otrora. Es el salto del tigre hasta el pasado. Pero tiene lugar en una arena donde impera la clase dominante. El mismo salto, dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución **[569]**.

El salto del tigre de nuestra novela sobre la Guerra Civil que cae en la arena de la clase dominante y de la ideología posmoderna del capitalismo avanzado legitima —por medio de su invisibilización— la continuidad en el poder del pasado vencedor frente al pasado no amortizado. Por ello es preciso reivindicar una memoria *otra*, una memoria que, a diferencia de lo que promueve la literatura española actual, no busque su asimilación por parte del sistema, sino que actúe como oposición radical al mismo. De este modo, frente a la rememoración del pasado que se lleva a cabo en la novela española actual sobre la Guerra Civil, frente a este empacho de memoria de mala calidad, que diría Isaac Rosa, frente a la actitud serena y contemplativa con respecto al pasado de nuestra literatura, no podemos sino reivindicar una recuperación *violenta* de la memoria, esto es, una memoria que, como dice Terry Eagleton parafraseando a Walter Benjamin, tenga la capacidad de recordar a nuestros antepasados, congregados en este *ahora* preciso, porque solamente así

> … seríamos capaces en un instante de conmoción de activar esa desagradable memoria cuando el momento esté maduro para ello, dinamitar la continuidad de la historia y crear ese espacio vacío en el cual las fuerzas de la tradición pueden congregarse para hacer añicos el presente. Este momento de conmoción será la revolución socialista **[570]**.

ANEXO:

EL CORPUS NARRATIVO

Para confeccionar el *corpus*, ha sido imprescindible establecer una serie de requisitos que nos permitieran delimitar las novelas sobre las que realizar nuestro estudio. Los criterios han sido fundamentalmente cuatro:

a) *Cronología*. El primer parámetro que hemos tenido en cuenta ha sido de índole cronológico, registrando únicamente aquellas novelas de temática guerracivilista escritas y publicadas entre 1989 y 2011. Como se ha dicho en las páginas anteriores, se ha considerado el año de 1989 como fecha de apertura debido a que partimos de la idea de que la Guerra Civil como moda literaria es un fenómeno posmoderno y, en tanto que fenómeno posmoderno, su comienzo debe enmarcarse en la fecha en que, según nuestra propuesta, se inicia el tiempo histórico de la posmodernidad, *i. e.*, en 1989. Por su lado, el hecho de que la fecha de cierre del tiempo acotado quede establecida en 2011 encuentra sus motivos en dos cuestiones. La primera de ella parte de nuestra consideración de que los veintidós años que ocupa la franja temporal en la que se centra nuestro estudio resultan suficientes para observar la trayectoria que la novela de temática guerracivilista recorre en la narrativa española actual. Y aunque estamos convencidos de que la moda va a seguir produciendo epígonos, también creemos que a partir de ahora el número de novelas que van a publicarse sobre el tema va a empezar a menguar. De hecho, a partir de un artículo del diario *El País*, publicado el 31 de marzo de 2011, era posible colegir que la moda de novelas sobre la Guerra Civil iba a dar paso a una nueva moda literaria centrada en la narración de la Transición

democrática; en el artículo se señala cómo varios escritores de «la generación literaria de los sesenta», como Javier Cercas, Benjamín Prado, Rafael Reig, Ignacio Martínez de Pisón o Antonio Orejudo —algunos de ellos, autores de novelas de contenido guerracivilista— han empezado a retratar «sin complacencia el advenimiento de la democracia»[571]. El último de los novelistas citados incluso se atreve a vaticinar que «vendrán más novelas»[572] sobre dicha temática. No obstante, hay que señalar que la crisis de legitimidad del «régimen del 78» ha paralizado esta moda y los textos que están surgiendo, hoy en día, sobre la transición, muchos menos que los que se vaticinaban y muchos menos que los que generó la Guerra Civil, parece que pueden poner en cuestión el mito fundacional de nuestra democracia. Ensayos como *El mito de la Transición* de Ferran Gallego (Crítica, 2008) o *La transición contada a nuestros padres* de Juan Carlos Monedero (Catarata, 2011), así como novelas como *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz (Anagrama, 2013) o *El tiempo cifrado* de Matías Escalera (Amargord, 2014) son una prueba de la crisis del relato sobre el que se funda nuestra democracia.

Otro factor relativo a la cronología a tener en cuenta ha sido la fecha de producción —esto es, de escritura— de la obra, y no de edición. De este modo, queda excluida del *corpus* la novela de Aníbal Otero, fallecido en 1974, titulada *Esmoriz* y publicada póstumamente por la editorial Sotelo Blanco de Santiago de Compostela en 1994; asimismo, se excluye *La sombra de los días* de José Luis Sampedro (Alfaguara, 1994), cuya fecha de escritura se remonta hasta 1947.

b) *Lengua y nacionalidad*. Hemos incorporado al *corpus* únicamente aquellas novelas escritas en lengua castellana, dejando para otra ocasión el estudio de novelas sobre la Guerra Civil escritas en otros idiomas oficiales del Estado. De acuerdo con esta restricción, quedan excluidas del *corpus* novelas como, por ejemplo, *breu*

L'edat

de Eduard Castellet, publicada en catalán en la barcelonesa Edicions 62 en 1989 o la recientemente premiada en su versión cinematográfica, *Pà negre*, de Emili Teixidor, publicada en 2003

por la editorial Columna. Asimismo se han visto excluidas novelas escritas en gallego como son, por ejemplo y entre muchas otras, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, publicada originalmente en gallego, en 1998, por Edicións Xerais, o *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga, (Alfaguara, 2003), cuya primera edición es en euskera.

Del mismo modo, no entran a formar parte del *corpus* aquellas novelas escritas por autores extranjeros, como es el caso de, por ejemplo, la novela *La temporada de las cerezas*, de los franceses Dan Frank y Jean Vautrin (Seix Barral, 1993). No obstante, nos hemos permitido la licencia de hacer una razonable excepción con el novelista mexicano Jordi Soler y sus dos novelas de temática guerracivilista: *Los rojos de ultramar* (Alfaguara, 2004) y *La fiesta del oso* (Mondadori, 2009). El motivo se encuentra en que a pesar de haber nacido en La Portuguesa (México) en 1963, Jordi Soler —como cuenta en *Los rojos de ultramar*, novela en la que profundiza en la memoria de su familia— es nieto de exiliados españoles afincados en México, lo que propicia que su intrusión quede totalmente justificada debido a que el pasado español se experimenta en sus novelas de manera plena y activa al observar los episodios de la Guerra Civil no de forma equidistante, sino como un capítulo de la Historia que le pertenece. El caso de Soler guarda ciertas similitudes, aunque las diferencias son más que notables, con Carlos Blanco Aguinaga, autor de las novelas *Carretera de Cuernavaca* (Alfaguara, 1993) y *Esperando la lluvia de la tarde* (Bran, 2000). Blanco Aguinaga, aunque nació en Irún en 1926 y por consiguiente debemos considerarle español de pleno derecho, salió de España con su familia, siendo todavía un niño, tras el estallido de la Guerra Civil hacia el exilio mexicano, lugar en el que se forma intelectual y literariamente[573]. La vida de Carlos Blanco Aguinaga, como él mismo cuenta en sus memorias, ha estado marcada por un fuerte sentimiento de descentramiento, de no pertenencia, al formar parte de «toda una generación de miles de "hispano-mexicanos" que, habiéndose mexicanizado pronto sin olvidar su infancia española, nunca han sido del todo españoles ni mexicanos» y ha terminado viviendo en una especie de «limbo histórico»[574]. Ambos escritores, Soler y Blanco Aguinaga, sin ser,

pues, del todo españoles, escriben desde la otra orilla del océano sobre lo ocurrido en España hace ya tres cuartos de siglo, siendo muy conscientes de que en la Guerra de España se encuentran las huellas de su identidad. Por ello, se ha optado por incluirlos en el *corpus*.

c) *Género literario*. Es obligado señalar que solo se incluyen en el *corpus* obras de género novelístico, dejando en los márgenes libros de cuentos o relatos, memorias, ensayos, biografías, etc. Por este motivo queda fuera, entre las ausencias más destacadas, el libro de relatos sobre el Madrid en guerra de Juan Eduardo Zúñiga, *Capital de la gloria* (Alfaguara, 2003). Discernir entre libro de relatos y novela es, en apariencia, una tarea sencilla pero ardua cuando se realiza en un momento histórico en el que los límites entre los géneros literarios tradicionales parecen haberse difuminado. Es por ello por lo que puede considerarse discutible que una obra como *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, publicada por Anagrama en 2004, se incluya en un *corpus* formado íntegramente por novelas. En apariencia *Los girasoles ciegos* es un libro de relatos, como así se infiere de la nota que el autor introduce al inicio de uno de los textos que compone la obra, titulado «Manuscrito encontrado en el olvido», donde puede leerse que dicho relato fue finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub en 2002 y asimismo fue publicado, como cuento independiente, por la Fundación Max Aub. No obstante, incluimos en nuestro *corpus* la obra de Alberto Méndez porque la consideramos más próxima a la novela que al libro de cuentos o relatos. Los motivos son básicamente dos. En primer lugar, por la utilización del término «capítulo» con el que identifica su autor a este relato independiente una vez que se ha integrado en el todo o en el conjunto narrativo. Si bien inicialmente «Manuscrito encontrado en el olvido» se concibió como relato independiente, una vez integrado en *Los girasoles ciegos* pierde su autonomía y entra a formar parte de un conjunto que lo reinterpreta como capítulo. El segundo motivo se encuentra en el propio texto. Si bien en apariencia todos los textos son independientes y no tienen relación los unos con los otros, más allá de que comparten la misma temática y se erigen sobre la noción de derrota, nos es dado

observar que las historias de los personajes que protagonizan los capítulos/relatos se encuentran íntimamente relacionados entre sí, otorgándole al texto una visión de conjunto. Véase, por ejemplo, cómo el primer personaje de *Los girasoles ciegos*, el capitán Alegría, que protagoniza el capítulo «Si el corazón pensara dejaría de latir», aparece de nuevo, completándose su historia, en el tercer capítulo, «El idioma de los muertos». Lo mismo sucede con los personajes del segundo capítulo —el que inicialmente se concibió como relato y en tanto que relato obtuvo la mención de finalista en el concurso referido— que vuelven a aparecer en el último capítulo, de título homónimo a la novela, donde se nos cuenta su prehistoria, aquello que el lector no sabía de ellos porque había sucedido antes de que arrancara la acción del capítulo segundo. La intertextualidad y el carácter meta-referencial de cada uno de los diferentes capítulos/ relatos hace que, al perder su autonomía e insertarse en un conjunto narrativo, los relatos queden convertidos en capítulos y, por consiguiente, la aparente colección de relatos que presenta *Los girasoles ciegos* se convierta en novela con vocación de conjunto.

d) *Interpretación de la Guerra Civil en sentido amplio*. A la hora de confeccionar el *corpus* hemos entendido la Guerra Civil no solo como el episodio histórico comprendido entre 1936 y 1939, sino también aquellos sucesos acaecidos en los años anteriores y posteriores a la guerra si, y solo si, estos se interpretan en la novela a partir de nociones de causa y efecto. De tal modo, hemos incluido en el *corpus* novelas en las que la trama acontece durante los años de la República en los casos en los que los años republicanos adquieren un sentido teleológico en la novela, esto es, cuando la descripción de la República cumple la función de explicar las causas que dieron lugar a la Guerra Civil. Por otro lado, se incluyen en el *corpus* novelas cuya trama transcurre en los días, meses o años posteriores a la conclusión oficial del conflicto bélico, después de que Francisco Franco firmara el último parte de guerra, declarando su victoria el 1 de abril de 1939, cuando interpretan que los acontecimiento de la posguerra española derivan directamente de lo ocurrido durante la Guerra Civil.

Según los criterios expuestos ha sido confeccionado este *corpus* sobre las novelas escritas y publicadas sobre la Guerra Civil entre

1989 y 2011. Habrá que apuntar, sin embargo, que estos datos son limitados y que por supuesto no son definitivos, fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, porque las novelas publicadas entre 1989 y 1995 que han pasado a formar parte de nuestro corpus han sido directamente extraídas de la excelente bibliografía sobre la novela de la Guerra Civil y el franquismo que en 1996 publicó Carlos Fernández Santander. Estamos, por lo tanto, en deuda con el legado de Fernández Santander; pero la deuda se extiende tanto en sus virtudes como en sus deficiencias. Porque si bien hemos aprovechado la labor bibliográfica de Fernández Santander y hemos volcado a nuestro *corpus* la información que el autor facilita en su *Bibliografía de la novela de la Guerra Civil española y el franquismo* [575], también es verdad que, a la vez que trasladamos sus aciertos, reproducimos forzosamente sus lagunas —si acaso las hubiera— y en menor medida sus yerros. No obstante, para evitar transcribir sus defectos, y extraer solamente aprovechamiento de sus virtudes hemos sometido a examen las obras que Fernández Santander señala como novelas sobre la Guerra Civil española y, antes de incorporarlas definitivamente a nuestra bibliografía, ha sido contrastado el contenido de las mismas y se ha comprobado que, en efecto, las novelas tratan sobre el tema que nos ocupa. También han resultado de gran utilidad para llevar a cabo este propósito los artículos de la gran especialista en la materia Maryse Bertrand de Muñoz [576] y de José Luis Campal Fernández [577], en los que hacen referencia a un número sin duda importante de novelas de esta temática, que de forma inmediata han pasado a formar parte de nuestro *corpus*.

El segundo motivo por el cual nuestro *corpus* pudiera resultar incompleto o comportar alguna inexactitud, reside en que, a diferencia de lo que sucede con las obras publicadas entre 1989 y 1995, no contamos con ninguna bibliografía que recopile los títulos de novelas sobre la Guerra Civil española publicadas entre 1996 y 2011. La tarea ha permanecido inédita hasta el momento y hemos tenido que realizarla nosotros mismos para que una correcta confección de nuestro *corpus* permitiera un acercamiento al objeto de estudio lo más riguroso y exhaustivo posible. La metodología que hemos empleado para la localización de las novelas de contenido guerracivilista ha sido, fundamentalmente, el rastreo en las páginas

y suplementos culturales de los periódicos generalistas de tirada nacional, como son las secciones culturales del diario *El País, ABC* o *El Mundo*, y asimismo sus suplementos de cultura: *Babelia, ABCD* o *El cultural*, respectivamente. Hay que señalar, por lo tanto, que el grueso de las novelas que conforman nuestro *corpus* ha recibido atención —en mayor o menor medida— en sus páginas en forma de reseña, crítica literaria o entrevista a su autor. Se trata, de este modo, y en su mayoría, de novelas que han adquirido cierta notoriedad pública, ya que ha sido precisamente su publicidad lo que nos ha permitido catalogarlas. Este método tiene, como se nos podrá argüir, un *handicap* claro, pues a través de él solamente es posible registrar aquellas obras que hayan recibido la atención de la crítica y, consiguientemente, quedarán excluidas aquellas que, previamente, la crítica haya invisibilizado.

No obstante, como se podrá comprobar al acudir a la relación de títulos registrados, hemos podido localizar también algunas novelas menores, publicadas por editoriales asimismo menores o institucionales, que no han aparecido en la prensa nacional ni han recibido ningún premio literario que les permitiera alcanzar la notoriedad que han obtenido las otras novelas recogidas. Nos estamos refiriendo a novelas como *Para que no me olvides*, de Carmen Apolo, publicada en 2011 por la Diputación de Badajoz; aludimos también a la trilogía de Rubén Alonso de Ponga, compuesta por *El ruido de las carreteras*, editada el año 2000 por la Asociación Galego-Catalana de la Fundación LUA, *Semillas de una guerra*, publicado por Ediciones Leonesas en 2003 y *El llanto de la carabiella*, sacada a la luz por la editorial ovetense Wenaewe en 2008; y, baste como último ejemplo, *El eslabón de la cadena* de Melchor Riol, de la cual tenemos constancia por la edición del 25 de mayo de 2011 de *La voz de Asturias*. No obstante, y debido al carácter incompleto de la información ofrecida por el diario asturiano, no tenemos referencia del lugar ni de la fecha de publicación de la misma; por otro lado, ni la novela ni el autor —que según su propia página *web* cuenta ya con tres novelas publicadas— aparecen en el catálogo del ISBN del Ministerio de Cultura. Estos datos, aunque ínfimos, resultan de interés debido a un doble motivo: por un lado, nos sugieren que existe un gran

número de novelas de temática guerracivilista aún por catalogar y, por otro lado, nos permiten inferir que en los últimos años ha existido una tendencia *in crescendo* a escribir y a publicar novelas ambientadas en la Guerra Civil española.

Nuestro objetivo, desde el principio mismo, al componer un *corpus* que pretendiera recoger la totalidad de las novelas publicadas sobre la Guerra Civil española, fue ofrecer un análisis macroscópico del fenómeno, catalogando, en primer lugar y como se ha hecho, todas y cada una de las novelas que sobre el tema de la Guerra Civil se han publicado para, a continuación, comprobar su relevancia. La mayoría de monográficos publicados sobre la narrativa de la Guerra Civil en el marco de la literatura actual no ofrecen, de forma certera, una visión de conjunto del fenómeno, pues no trazan un panorama sobre el total de las obras publicadas; bien al contrario, en vez de ofrecer una investigación del conjunto en su totalidad, realizan la idéntica labor que ha ofrecido la crítica literaria especializada en forma de artículo, es decir, seleccionan algunas de las novelas más representativas, casi siempre coincidentes con aquellas que mayor éxito y prestigio han registrado, las analizan con rigor y, finalmente, extrapolan sus conclusiones para aplicarlas a todo el marco. Partiendo de una metodología inductiva, extraen conclusiones generales a partir del análisis de los datos —en este caso, novelas— particulares. Se analizan entre cuatro y seis novelas y a partir de este extracto ínfimo de la totalidad (representa menos del 3 %) se pretende dar respuesta al fenómeno en su conjunto.

Nuestra metodología no se centra en una parte para llegar al todo, sino que pretende, desde el primer momento, trabajar con la totalidad del objeto. Una vez realizada la catalogación y descripción del conjunto, y solamente después de registrar todos los datos, será posible acudir al análisis de las partes, pero sin nunca perder de vista que cada una de las partes está integrada en un todo y que únicamente dentro del todo puede aprehenderse su sentido. Es cierto, y se nos podrá argüir con razón, que una tarea de esta envergadura es del todo improbable que se realice con éxito y que un plan tan ambicioso está destinado, antes de nacer, al fracaso. Para tratar de evitar la frustración que conlleva el pretender

aprehender un objeto de estudio que de amplio se vuelve escurridizo, hemos tenido que identificar el *status* que cada novela adquiere en la jerarquía literaria. Porque las partes que integran el todo están jerarquizadas y será precisamente la posición que ocupa cada novela dentro de la estructura lo que va a determinar el nivel de análisis —más exigente en algunos casos, más superficial en otros— de cada una de las novelas. Una vez establecida la jerarquía, y diferenciadas las novelas que han desarrollado el fenómeno y aquellas que deben considerarse como un epígono de las primeras, será posible tomar como muestra algunas de las novelas más relevantes y realizar, a partir de ellas, un análisis más riguroso y exhaustivo con el fin de poder trazar un recorrido crítico que nos encamine a establecer una definición de la novela de la Guerra Civil en la posmodernidad.

Para jerarquizar las novelas partimos de dos criterios. El primero se basa en la capacidad de influencia que tienen las novelas entre sus lectores. Este dato, que recogemos en páginas ulteriores, en una tabla, lo extraemos a partir del número de ediciones e reimpresiones que cada título ha registrado. El segundo indicador que nos permite jerarquizar el ingente número de títulos que manejamos se extrae de la cantidad de producciones críticas que cada una de las novelas genera. Entendemos por producciones críticas aquellos artículos científicos y académicos publicados en revistas universitarias o especializadas. Si acudimos a la bibliografía final, que presentamos al final del ensayo, comprobaremos la desproporción que existe entre el interés que le han suscitado a la crítica unos títulos y otros. Este interés despertado constituye, para nosotros, un indicador que nos permite jerarquizar los títulos recogidos en nuestro *corpus*.

Estas son las novelas que, a lo largo de estas páginas, vamos a citar con frecuencia, pero sin desatender el resto de las recopiladas. El resto de las obras, cuyo nivel de análisis será forzosamente inferior, o incluso nulo, lejos de desdeñarse, sirven para corroborar y verificar que las conclusiones obtenidas pueden aplicarse y extrapolarse al todo. Es por ello que resulta fundamental no perder nunca de vista aquellas obras que, aunque se consideren epígonos y por ello exijan un nivel de atención menor, ya que el hecho de tenerlas referenciadas ayudará a comprobar la validez de nuestra

hipótesis de trabajo; por ello deberán permanecer siempre presentes en nuestro horizonte de estudio.

Para reconocer el alcance de esta moda literaria sobre la Guerra Civil es preciso, en primer lugar, analizar el lugar de publicación de las novelas que integran nuestro *corpus*. Observemos cómo, durante los primeros años de este fenómeno literario, que arranca tímidamente en las postrimerías de la década de los ochenta, las novelas que versan sobre la Guerra Civil se publican, fundamentalmente, en dos lugares. Las novelas de esta temática se agrupan alrededor de editoriales que podríamos denominar menores, pero básicas para una total comprensión de la historia cultural española de la Transición democrática, como son Fundamentos y Libertarias y, en menor medida, las históricas Orígenes y Zeuz. El catálogo de novelas sobre la Guerra Civil de estas editoriales estaba compuesto, fundamentalmente, por escritores que habían vivido y sufrido la Guerra Civil en primera persona, como son Enrique de Antonio, nacido en 1927 y autor de *Un llanto partido en dos* o Enrique Pajón, nacido en 1930 y autor de *Paisaje de guerra con una paloma al fondo* (Fundamentos, 1989 y 1993, respectivamente). Se trataba de novelas que si bien tuvieron la fortuna de poder ser publicadas, y con ello romper el silencio y poder hablar, aunque fuera en voz baja después de tantos años de mutismo, también es cierto que, a la luz de los datos, no debieron de ser novelas demasiado leídas, ya que ninguna de ellas llegó nunca a ser reeditada.

Pero observamos también que el grueso de las novelas que sobre la Guerra Civil se publican en la década de los noventa, y por supuesto en el nuevo siglo, engrosan el catálogo de editoriales integradas en grandes grupos del mercado editorial, que empiezan a formarse y consolidarse en España a partir de la década de los ochenta, por medio de fusiones, absorciones, compras y concentración de capital. Un repaso por la bibliografía que compone el *corpus* nos permite reconocer la presencia de los dos grandes grupos editoriales nacionales que hegemonizan el mercado en competencia con dos grandes multinacionales —después fusionadas— de capital extranjero. En primer lugar observamos que el grupo Planeta —que entre 1982 y 1983 integra en su haber a la

editorial Seix Barral, emprende la compra del 50 % del capital de Destino, se asocia con De Agostini y más adelante se hace con Espasa-Calpe y Temas de Hoy— cuenta con un número elevado de títulos publicados sobre la Guerra Civil desde 1989 hasta nuestros días. Concretamente, un total de 47 títulos, distribuidas entre Planeta (20 novelas), Seix Barral (10), Espasa-Calpe (8), Temas de Hoy (3), Destino (5) y por supuesto la Fundación José Manuel Lara (1), la mayoría de ellas reeditadas, en varias ocasiones, en Planeta De Agostini, donde también se reeditarían novelas cuyas editoriales son ajenas al grupo. En resumidas cuentas: el grupo Planeta acapara el 25.9 % de la producción novelística sobre la Guerra Civil desde 1989 hasta 2011.

Por otro lado, el grupo Timón de Jesús Polanco, que absorbe en la década de los ochenta la histórica editorial Aguilar creada en 1923, alcanza un total de 21 novelas sobre la Guerra Civil, entre la editorial Alfaguara, que publica 20 títulos, y Aguilar, que únicamente publica *La noche de los cuatro caminos* de Andrés Trapiello en 2001. Hay que añadir, no obstante, que en 2010 Alfaguara reedita *Cielos de barro* de Dulce Chacón, cuya primera edición, de 2001, pertenecía a la editorial Planeta.

El proceso de concentración editorial en España, no obstante, no podría entenderse sin la inyección de capital extranjero. Una de las editoriales que ha publicado un gran número de novelas sobre la Guerra Civil, como es
Plaza & Janés,
queda vinculada en 1988 a la multinacional alemana Bertelsmann, que a su vez ya se había introducido en el mercado editorial español en la década de los sesenta, por medio de Círculo de Lectores. Por su lado, la editorial italiana Mondadori inicia su aventura en el mercado editorial español a partir de 1987 [578]. En el año 2001 la división editorial de Bertelsmann, Random House, se fusiona con la italiana Mondadori, formando Random House Mondadori, que incluye en su haber editoriales como
Plaza & Janés,
Debate, Debolsillo, Mondadori y Caballo de Troya, entre otras. La presencia del grupo multinacional es destacable, pues con un total de 13 títulos publicados. Además, hay que añadir las 39 reediciones *club* que Círculo de Lectores alcanza a realizar de distintas novelas

publicadas por editoriales del grupo y otras ajenas.

Las novelas del grupo Timón, así como las del grupo Planeta y las de Random House Mondadori acaparan, con un total de 99 títulos publicados, supera el 50 % de la producción literaria sobre la Guerra Civil española. Pero a este dato hay que añadir que, a diferencia de las editoriales anteriormente señaladas como Fundamentos y Libertarias, las novelas publicadas por los grandes grupos editoriales gozan de un público amplio de lectores a juzgar por el elevado número de reediciones que se realizan de la mayoría de sus títulos. Obsérvese, a continuación, con el fin de corroborar lo expuesto hasta el momento, la tabla de las novelas sobre la Guerra Civil publicadas y editadas en España durante los años de 1989 a 2011. Las novelas están ordenadas por fecha de publicación, se cita su título y el nombre de su autor, acompañado por el año de nacimiento —y si se diera el caso también por el de defunción— y, por último, en la última columna se recogen todas las ediciones realizadas de cada novela y se añade, si es preciso, el número de impresiones que se realizó de cada edición —todo ello a partir de los datos extraídos de la base de datos del ISBN del Ministerio de Cultura—, con el objetivo de apreciar, con mayor nitidez, cuáles han sido las novelas más leídas y, por lo tanto, las que han ejercido mayor influencia dentro del panorama narrativo actual **[579]**.

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
1989	Ricard CREUS I MARZO (1928-) *Tiempo de queda. Trilogía de los herederos*	Barcelona, El Aleph, 1989
	Enrique DE ANTONIO (1927 -) *Un llanto partido en dos*	Madrid, Fundamentos, 1989
	Ángel GARCÍA FERNÁNDEZ *Los gatos del general*	Zamora, Zeuz, 1989
	Fernando VIZCAÍNO CASAS (1926-2003) *Los rojos ganaron la guerra*	Barcelona, Planeta, 1989 (4 ed.) Barcelona, Planeta Bolsillo, 1996
1990	Josefina ALDECOA (1926-2011) *Historia de una maestra*	Madrid, Anagrama, 1990 Barcelona, Círculo de Lectores, 1991 Madrid, Aguilar, 2004 Madrid, Alfaguara, 2006 Madrid, Punto de Lectura, 2007 Madrid, Punto de Lectura, 2007 Madrid, Aguilar, 2008 Barcelona, Anagrama, 2005 (16 impresiones) Barcelona, Anagrama, 2005 (14 impresiones)
	Carlos BLANCO AGUINAGA (1926-2013) *Carretera de Cuernavaca*	Madrid, Alfaguara, 1990

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
1991	Félix DE AZÚA (1944) *Cambio de bandera*	Barcelona, Anagrama, 1991 Barcelona, Círculo de Lectores, 1993 Barcelona, Anagrama, 1994
	José María MERINO (1941) *El centro del aire*	Madrid, Alfaguara, 1991 (2 ed.)
	Antonio MUÑOZ MOLINA (1956) *El jinete polaco*	Barcelona, Planeta, 1991 (3 ed.) Barcelona, Planeta, 1991 Barcelona, Planeta, 1991 Barcelona, RBA, 1993 (4 ed.) Barcelona, Planeta, 1994 (4 impresiones) Barcelona, Planeta, 1996 (3 ed.) Barcelona, Planeta de Agostini, 1997 Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 Barcelona, Bibliotex, 2001 Barcelona, Planeta, 2001 (2 ed.) Barcelona, Seix Barral, 2002 Barcelona, Planeta de Agostini, 2004 Barcelona, Seix Barral, 2005 Barcelona, Seix Barral, 2006
1992	Enrique DE ANTONIO (1927) *Cristal de infancia*	Madrid, Orígenes, 1992
	Gregorio GALLEGO (1916-2007) *Encrucijada de caminos*	Madrid, Libertarias, 1992
	Antonio MARTÍNEZ MENCHÉN (1930) *Una infancia perdida*	Barcelona, Mondadori, 1992

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Joaquín LEGUINA (1941) *Tu nombre envenena mis sueños*	Barcelona, Plaza & Janés, 1992 (3 ed.) Barcelona, Plaza & Janés, 1996 (2 ed.) Madrid, Punto de Lectura, 2000 Literaturas Com Libros, 2011 (digital)
1993	Juan Ignacio FERRERAS (1929) *Demasiado pequeño para ganar la guerra*	Madrid, Vosa, 1993
	María Luz MELCÓN (1943) *Guerra en Babia*	Barcelona, Seix Barral, 1993
	Estro MONTAÑA (1956) *La última isla*	Madrid, Libertarias, 1993
	Enrique PAJÓN (1930) *Paisaje de guerra con una paloma al fondo*	Madrid, Fundamentos, 1993
	Francisco UMBRAL (1935-2007) *Madrid 1940*	Barcelona, Planeta, 1993 (4 ed.)
1994	Juan Pedro APARICIO (1941) *La forma de la noche*	Madrid, Alfaguara, 1994 Madrid, Rey Lear, 2009
	Camilo José CELA (1916-2002) *La cruz de San Andrés*	Barcelona, Planeta, 1994 Barcelona, Planeta, 1994 Barcelona, Planeta, 1994 Barcelona, Planeta de Agostini, 1997 Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 Barcelona, Planeta, 1999 Barcelona, Planeta, 2003 Barcelona, Planeta de Agostini A Coruña, Fundación Camilo José Cela, 2007 (edición digital)

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Néstor LUJÁN (1922-1995) *Cabaret catalán*	Barcelona, Planeta, 1994
	Marina MAYORAL (1942) *Recóndita armonía*	Madrid, Alfaguara, 1994 Madrid, Alfaguara, 1999 (3 impresiones) Madrid, Alfaguara, 2000 (4 impresiones) Madrid, Punto de Lectura, 2000
	Justo NAVARRO (1953) *La casa del padre*	Barcelona, Anagrama, 1994
1995	Enriqueta ANTOLÍN (1941) *Regiones devastadas*	Madrid, Alfaguara, 1995 Madrid, Alfaguara, 2001 (2 impresiones) Madrid, Punto de Lectura, 2002
	Alfons CERVERA (1947) *El color del crepúsculo*	Barcelona, Montesinos, 1995 Barcelona, Montesinos, 2005
	Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1921-2010) *Vientos de guerra*	Salamanca, Arnarú, 1995
	Francisco UMBRAL (1935-2007) *Las señoritas de Aviñón*	Barcelona, Planeta, 1995 (2 impresiones) Barcelona, Planeta, 1996 Barcelona, Planeta, 1997
	Justo VILA (1954) *La agonía del búho chico*	Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1995 (2 ediciones) Badajoz, Del Oeste Ediciones, 2004
1996	Alfons CERVERA (1947) *Maquis*	Barcelona, Montesinos, 1996 Barcelona, Montesinos, 1997 (2 ed.) Barcelona, Montesinos, 2007
	Francisco UMBRAL (1935-2007) *La capital del dolor*	Barcelona, Planeta, 1996 (5 ed) Barcelona, Planeta, 1997 Barcelona, Círculo de Lectores, 1997 (3 ed.)

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
1997	Pedro MOLINA TEMBOURY (1955) *Adiós, Padre Eterno*	Madrid, Alfaguara, 1997 (2 impresiones)
	Rosa MONTERO (1951) *La hija del caníbal*	Madrid, Espasa-Calpe, 1997 Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (15 impresiones) Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (3 impresiones) Barcelona, Planeta de Agostini, 1999 Madrid, Espasa-Calpe, 2000 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000 Madrid, Espasa-Calpe, 2001 Barcelona, Bibliotex, 2001 Madrid, Espasa Calpe, 2003 Madrid, Espasa Calpe, 2004 Barcelona, Círculo de Lectores, 2004 (3 impresiones) Madrid, Espasa Calpe, 2006 Madrid, Espasa Calpe, 2007 Madrid, Punto de Lectura, 2009
	José OVEJERO (1958) *Añoranza del héroe*	Barcelona, Destino, 1997 Barcelona, Ediciones B, 2002 Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2008
	Antonio PAPELL (1947) *La ira del perdedor*	Barcelona, Planeta, 1997
	José María RIDAO (1961) *Agosto en el paraíso*	Barcelona, Literatura y ciencia, 1997
	Tomás VAL (1961) *Llegada para mí la hora del olvido*	Madrid, Alfaguara, 1997
1998	Asún BALZOLA (1942-2006) *Txoriburu. Cabeza de chorlito*	Barcelona, Destino, 1998

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	José Ignacio GARCÍA NORIEGA (1945) *En un jardín tenebroso*	Valencia, Pre-textos, 1998
	César GAVELA (1953) *El puente de hierro*	Valencia, Pre-textos, 1998
	Juan ESLAVA GALÁN (1948) *Señorita*	Barcelona, Planeta, 1998 (4 impresiones) Barcelona, Planeta, 1999 Barcelona, Planeta de Agostini, 2000 Barcelona, Planeta, 2002 Barcelona, Planeta, 2007 Barcelona, Planeta, 2008
	Rafael TORRES (1955) *Ese cadáver*	Madrid, Ollero y Ramos, 1998 Madrid, Oberon, 2004
	Andrés SOREL (1937) *Regreso a las armas*	Tafalla, Txalaparta, 1998 Tafalla, Txalaparta, 2001 (edición digital)
1999	Nuria AMAT (1950) *El país del alma*	Barcelona, Seix Barral,1999 Barcelona, Planeta de Agostini, 2000 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000
	Alfons CERVERA (1947) *La noche inmóvil*	Barcelona, Montesinos, 1999
	Javier MAQUA (1945) *Amor africano*	Sevilla, Algaida, 1999 Sevilla, Algaida, 2003
	Olga MERINO (1965) *Cenizas rojas*	Barcelona, Ediciones B, 1999 Barcelona, Círculo de Lectores, 2000 (3 impresiones)
	Ramón PERNÁS (1952) Paso a dos	Sevilla, Algaida, 1999 A Coruña, La Voz de Galicia, 2004

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Rosa REGÀS (1933) *Luna lunera*	Barcelona, Plaza & Janés, 1999 Barcelona, Círculo de Lectores, 2000 (3 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000 (2 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001 Barcelona, Planeta de Agostini, 2002 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2004 Barcelona, Planeta, 2007
	Isaac ROSA (1974) *La malamemoria*	Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1999
	Antonio SOLER (1956) *El nombre que ahora digo*	Madrid, Espasa Calpe, 1999 Barcelona, Círculo de Lectores, 1999 Barcelona, Planeta de Agostini, 2000 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000 Madrid, Espasa Calpe, 2006
	Enrique VILA-MATAS (1945) *El viaje vertical*	Barcelona, Anagrama, 1999 Barcelona, Círculo de Lectores, 1999 Barcelona, RBA, 2000 Barcelona, Salvat, 2002 Barcelona, Quinteto, 2006 Barcelona, Anagrama, 2006 (5 impresiones)
2000	Rubén ALONSO DE PONGA (1960) *El ruido de las carreteras*	Asociación Galego-Catalana de la Fundación LUA, 2000
	Carlos BLANCO AGUINAGA (1926-2013) *Esperando la lluvia de la tarde*	Madrid, Brand, 2000

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Ángeles CASO (1959) *Un largo silencio*	Barcelona, Planeta, 2000 Barcelona, Planeta, 2001 (10 impresiones) Barcelona, Círculo de Lectores, 2001 (4 impresiones) Barcelona, Planeta de Agostini, 2001 (1 impresión) Barcelona, Planeta, 2002 (2 impresiones) Barcelona, Planeta, 2002 (1 impresión) Barcelona, Planeta de Agostini, 2006 Barcelona, Planeta, 2006 Barcelona, Planeta, 2007
	Rafael CHIRBES (1949) *La caída de Madrid*	Barcelona, Anagrama, 2000 (2 impresiones) Barcelona, Angrama, 2011
	Manuel DE LOPE (1949) *La sangre ajena*	Barcelona, Debate, 2000 Barcelona, Círculo de Lectores, 2001 (5 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001 Barcelona, Planeta de Agostini, 2002
	Juan Manuel DE PRADA (1970): *Las esquinas del aire*	Barcelona, Planeta, 2000 (4 impresiones)
	Balbino GUTIÉRREZ (1944) *La última noche del ingeniero Santa Cruz*	Comares, Granada, 2000
	Gustavo MARTÍN GARZO (1948) *El valle de las gigantas*	Barcelona, Destino, 2000 (2 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2002 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2005
	Ramón MAYRATA (1952) *Miracielos*	Madrid, Muchnik, 2000 Barcelona, El Aleph, 2004

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Andrés TRAPIELLO (1953) *Días y noches*	Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (2 impresiones)
	Carlos SAURA (1932) *¡Esa luz!*	Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000 (4 impresiones) Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores 2000 (4 impresiones)
2001	Javier CERCAS (1962) *Soldados de Salamina*	Barcelona, Tusquets, 2001 Barcelona, Círculo de Lectores, 2004 (22 impresiones) Barcelona, Planeta de Agostini, 2004 Barcelona, Tusquets, 2007
	Dulce CHACÓN (1954-2003) *Cielos de barro*	Barcelona, Planeta, 2001 (4 impresiones) Barcelona, Planeta, 2001 (2 impresiones) Barcelona, Planeta de Agostini, 2001 Barcelona, Círculo de Lectores, 2003 (3 impresiones) Barcelona, Planeta, 2003 Barcelona, Planeta de Agostini, 2006 Barcelona, Planeta, 2007 Barcelona, Alfaguara, 2010
	Julio Manuel DE LA ROSA (1935) *Las guerras de Etruria*	Sevilla, Algaida, 2001
	José Luis OLAIZOLA (1927) *El amante vicario*	Barcelona, Planeta, 2001
	Antonio SOLER (1956) *El espiritista melancólico*	Madrid, Espasa Calpe, 2001

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Andrés TRAPIELLO (1953) *La noche de los cuatro caminos*	Madrid, Aguilar, 2001 (3 impresiones) Barcelona, Círculo de Lectores, 2004 (2 impresiones)
2002	Juan Carlos ARCE (1958) *Los colores de la guerra*	Barcelona, Planeta, 2002 Barcelona, Círculo de Lectores, 2003 Barcelona, Planeta, 2003
	Iñaki BIAR (1957) *La canción del lobo*	Guipúzcoa, Erein, 2002.
	Miguel CATALÁN (1958) *El último Juan Balaguer*	Valencia, Algar, 2002.
	Alfredo CONDE (1945) *Memoria de soldado*	Barcelona, Edhasa, 2002
	Violeta GÓMEZ (1964) *Carmila*	Barcelona, Pérez Gómez, 2002
	LOQUILLO (1960) *El chico de la bomba*	Barcelona, Belacqva, 2002 (2 impresiones)
	Javier MARÍAS (1951) *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*	Madrid, Alfaguara, 2002 Madrid, Alfaguara, 2003 (3 impresiones) Madrid, Punto de Lectura, 2004 Madrid, Punto de Lectura, 2007 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (4 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008.
	Álvaro ROMERO ANCILLO (1966) *La casa de los lobos*	Madrid, Mileto, 2002

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
2003	Rubén ALONSO DE PONGA (1960) *Semillas de una guerra*	Ediciones Leonesas, 2003 Oviedo, Wenaewe, 2009
	Gaizka AROSTEGI (1965) *El cálido julio del treinta y seis*	San Sebastián, Ttarttalo, 2003
	Juan ESLAVA GALÁN (1948) *La mula*	Barcelona, Planeta, 2003 Barcelona, Planeta, 2004 Barcelona, Planeta de Agostini, 2004 Barcelona, Planeta, 2008
	Jesús FERRERO (1952) *Las trece rosas*	Madrid, Taurus, 2003 Madrid, Siruela, 2008 (7 impresiones)
	Francisco GALVÁN (1958) *Cuando el cielo se caiga*	Sevilla, Algaida, 2003 Sevilla, Algaida, 2011
	José María MERINO (1941) *El heredero*	Madrid, Alfaguara, 2003 Madrid, Punto de Lectura, 2004. Madrid, Castalia, 2011
	Jorge SEMPRÚN (1923–2011) *Veinte años y un día*	Barcelona, Tusquets, 2003 Barcelona, Círculo de Lectores, 2004 (6 impresiones) Barcelona, Tusquets, 2005
2004	Abel CABALLERO (1946) *El invierno de las almas desterradas*	Barcelona, Belacqva, 2004
	Ignacio DEL VALLE (1971) *El arte de matar dragones*	Sevilla, Algaida, 2004 Sevilla, Algaida, 2004 (2 ed.) Sevilla, Algaida, 2009
	Pedro DE PAZ (1969) *El hombre que mató a Durruti*	Valencia, Germanía, 2004 Málaga, Aladena, 2010 Literaturas Com Libros, 2011 (digital)

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Joaquín LEGUINA (1941) *El rescoldo*	Madrid, Alfaguara, 2004
	Javier MARÍAS (1951) *Tu rostros mañana 2. Baile y sueño*	Madrid, Alfaguara, 2004 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (3 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008
	Luis MATEO DÍEZ (1942) *Fantasmas del invierno*	Madrid, Alfaguara, 2004 Barcelona, Punto de Lectura, 2005 Barcelona, Punto de Lectura, 2006
	Alberto MÉNDEZ (1941-2004) *Los girasoles ciegos*	Barcelona, Anagrama, 2004 Barcelona, Anagrama, 2009 Barcelona, Círculo de Lectores, 2009 (15 impresiones) Barcelona, Anagrama, 2011 (29 impresiones)
	Olga MERINO (1965) *Espuelas de papel*	Madrid, Alfaguara, 2004 Barcelona, Círculo de Lectores, (2 impresiones)
	Ernesto PÉREZ ZÚÑIGA (1971) *Santo diablo*	Madrid, Kailas, 2004 Barcelona, Puzzle Editorial, 2005 Madrid, Musa a las 9, 2010 (digital)
	Lorenzo SILVA (1966) *Carta Blanca*	Madrid, Espasa-Calpe, 2004 Madrid, Espasa-Calpe, 2004
	Juana SALABERT (1962) *La noche ciega*	Barcelona, Seix Barral, 2004
	Jordi SOLER (1963) *Los rojos de ultramar*	Madrid, Alfaguara, 2004 Barcelona, Punto de Lectura, 2005

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Rafael TORRES (1955) *Los náufragos de Stanbrook*	Sevilla, Algaida, 2004
	Tomás VAL (1961) *El secreto del agua*	Madrid, Alfaguara, 2004
	Joaquín AGUIRRE BELLVER (1929-2005) *Mirada de un niño*	Madrid, Ciudadela, 2005 Madrid, El buey mudo, 2010
	Blanca ÁLVAREZ GONZÁLEZ (1957) *Palabras de pan*	Madrid, Edelvives, 2005
	Alfredo GÓMEZ CERDÁ (1951) *Noche de alacranes*	Madrid, SM, 2005
	Fernando MARÍAS (1958) *Cielo abajo*	Madrid, Anaya, 2005 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 Madrid, Anaya, 2010 (7 impresiones)
	Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN (1960) *Enterrar a los muertos*	Barcelona, Seix Barral, 2005 Barcelona, Círculo de Lectores, 2005 Barcelona, Seix Barral, 2006.
	Jaime MARTÍNEZ PARRILLA *El agregado militar francés*	Barcelona, Seix Barral, 2005 Barcelona, Círculo de Lectores, 2005 Barcelona, Seix Barral, 2006.
	Luis MELERO (1941) *La desbandá*	Barcelona, Roca, 2005 (3 impresiones) Barcelona, Puzzle Editorial de Libros, 2006 Barcelona, Rocabolsillo, 2008
	Francisco PEREGIL (1967) *Manuela*	Madrid, Espasa-Calpe, 2005

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Pedro ZARRALUKI (1954) *Un encargo difícil*	Barcelona, Destino, 2005 Barcelona, Círculo de Lectores, 2005 (3 impresiones) Barcelona, Destino, 2006
2006	Óscar ESQUIVIAS (1972) *La ciudad del gran rey*	A Coruña, Ediciones del Viento, 2006 (2 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008
	Manuel MARISTANY (1930) *La enfermera de Brunete*	Barcelona, Vedrà, 2006 Barcelona, Planeta, 2007 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (5 impresiones) Barcelona, Planeta, 2009
	Vicente MUÑOZ PUELLES (1948) *La perrona*	Madrid, Anaya, 2006
	Alberto PORLAN VILLAESCUSA (1947) *Donde el sol no llega*	Madrid, Alianza, 2006 Madrid, Alianza, 2006
	Benjamín PRADO (1961) *Mala gente que camina*	Madrid, Alfaguara, 2006 Barcelona, Punto de Lectura, 2007
	Fernando SÁNCHEZ DRAGÓ (1936) *Muertes paralelas*	Barcelona, Planeta, 2006 Barcelona, Planeta, 2007
	Andrés SOREL (1937) *El falangista vencido y desarmado*	Sevilla, RD Editores, 2006
2007	Isabel COBO *Utilidades de las casas*	Madrid, Caballo de Troya, 2007
	Juan Manuel DE PRADA (1970) *El séptimo velo*	Barcelona, Seix Barral, 2007 (3 impresiones) Barcelona, Círculo de Lectores, 2007 (3 impresiones) Barcelona, Seix Barral, 2008

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Antonio DURÁN (1962) *La piel del olvido*	Madrid, MR Ediciones, 2007
	Óscar ESQUIVIAS (1972) *Inquietud en el paraíso*	A Coruña, Ediciones del Viento, 2007 (5 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2007
	José Luis GARCÍA RODRÍGUEZ (1944) *Pirámide de las flores*	Madrid, Ediciones Irreverentes, 2007
	Almudena GRANDES (1960) *El corazón helado*	Barcelona, Tusquets, 2007 Barcelona, Tusquets, 2007 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (8 impresiones) Barcelona, Tusquets, 2009
	Jon JAURISTI (1951) *La caza salvaje*	Barcelona, Planeta, 2007 Barcelona, Planeta, 2008
	José Antonio LABORDETA (1935–2010) *En el remolino*	Barcelona, Anagrama, 2007 (2 impresiones)
	Javier MARÍAS (1951) *Tu rostros mañana 3. Veneno y sombra y adiós*	Madrid, Alfaguara, 2007 Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (2 impresiones) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008
	Jorge MARTÍNEZ REVERTE (1948) El triple agente	Madrid, Espsa-Calpe, 2007
	Isaac ROSA (1974) *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*	Barcelona, Seix Barral, 2007
	Rubén ALONSO DE PONGA (1960) *El llanto de la carabiella*	Oviedo, Wenaewe, 2008

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Juan Carlos ARCE (1958) *La noche desnuda*	Barcelona, Ediciones B, 2008
	Alejandro M. GALLO (1962) *La última fosa*	Oviedo, Laria, 2008
	Félix GRANDE (1937) *La balada del abuelo* *Plancas*	Barcelona, Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008 (7 impresiones) Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (7 impresiones)
	Ignacio MARTÍNEZ PISÓN (1960) *Dientes de leche*	Barcelona, Seix Barral, 2008. Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 (1 reimpresión) Barcelona, Seix Barral, 2009
	Manuel QUINTO (1944) *Duke*	Barcelona, Edebé, 2008
	Armando RODRÍGUEZ VALLINA *Hérces y traidores*	Oviedo, Narcea, 2008
	Ramón SERRANO (1933) *Mi madre bolitas de paraguas*	Toledo, Azcananes, 2008
	Jordi SIERRA I FABRA (1947) *Cuatro días de enero*	Barcelona, Plaza & Janés, 2008 Barcelona, Plaza & Janés, 2008 (ebook) Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2009
	Pablo URIEL *No se fusila en domingo*	Valencia, Pre-textos, 2008 (2 impresiones)
	Curri VALENZUELA *Sola*	Madrid, Temas de Hoy, 2008
2009	Felipe ALCARAZ (1943) *La muerte imposible*	Sevilla, RD Editores, 2009

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Joaquín M. BARRERO (1937) *Una mañana de marzo*	Barcelona, Ediciones B, 2009 Barcelona, Z Bolsillo, 2010
	Pedro CORRAL (1963) *La ciudad de la arena*	Barcelona, El Aleph, 2009 Barcelona, El Aleph, 2009 (formato digital)
	Miguel DALMAU (1957) *La noche del diablo*	Barcelona, Anagrama, 2009
	María DUEÑAS (1964) *El tiempo entre costuras*	Madrid, Temas de Hoy, 2009 Madrid, Temas de Hoy, 2010 Barcelona, Círculo de Lectores, 2010 (9 impresiones)
	Carlos FONSECA (1959) *Tiempo de memoria*	Madrid, Temas de Hoy, 2009 Madrid, Temas de Hoy, 2010
	Raquel FRANCO MANJÓN (1976) *Ocho años de silencio*	Barcelona, Viceversa, 2009 Barcelona, Viceversa, 2011
	Alberto HERNÁNDEZ I XULVI (1942) *El tango del anarquista*	Valencia, Milenio, 2009 Valencia, Milenio, 2010 (formato digital)
	José María MERINO (1941) *La sima*	Barcelona, Seix Barral, 2009
	Antonio MUÑOZ MOLINA (1954) *La noche de los tiempos*	Barcelona, Seix Barral, 2009 Barcelona, Círculo de Lectores, 2010 (2 impresiones) Barcelona, Seix Barral, 2011
	José OVEJERO (1958) *La comedia salvaje*	Madrid, Alfaguara, 2009
	Rafael SÁNCHEZ GIRÓN (1930) *La noche de los mil días*	Madrid, Edición Personal, 2009 León, Akrón, 2010

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Jordi SOLER (1963) *La fiesta del oso*	Barcelona, Mondadori, 2009
	Antoni BATISTA (1952) *La carta*	Madrid, Alfaguara, 2010
	José Luis CABALLERO (1950) *La ruta de los contrabandistas*	Barcelona, Planeta, 2010
	José Luis FERRIS (1960) *El sueño de Whitman*	Fundación José Manuel Lara, 2010
	Luis GARRIDO (1926) *Un extraño vagabundo en el Madrid de la posguerra*	Madrid, Libro Hobby Club, 2010 (3 impresiones)
	Enrique GIRALDO SÁNCHEZ *En veinticinco mil trozos*	Madrid, Eride, 2010
	Fermín GONGETA VICANDI (1942) *La hija del artillero*	Guipúzcoa, Txertoa, 2010 (2 impresiones)
	José Ramón GONZÁLEZ-REGUERAL *La noche ancha*	Gijón, Trea, 2010
	Julián GRANADO (1957) *El tajín del virrey*	Córdoba, Almuzara, 2010
	Almudena GRANDES (1960) *Inés y la alegría*	Barcelona, Tusquets, 2010 Barcelona, Tusquets, 2010 Barcelona, Círculo de Lectores, 2010 (2 impresiones) Barcelona, Tusquets, 201

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Fernando MARÍAS (1958) *El silencio se mueve*	Madrid, SM, 2010
	Eduardo MENDOZA (1943) *Riña de gatos. Madrid 1936*	Barcelona, Planeta, 2010 Barcelona, Planeta, 2010 Barcelona, Planeta, 2010 Barcelona, Círculo de Lectores, 2010
	Lola MORENO (1956) *La identidad perdida*	Barcelona, Umbriel, 2010
	Julia NAVARRO (1953) *Dime quién soy*	Barcelona, Plaza & Janés, 2010 Barcelona, Plaza & Janés, 2010 Barcelona, Círculo de Lectores, 2010 (6 impresiones)
	Marifé SANTIAGO BOLAÑOS (1962) *La canción de Ruth*	Madrid, Bartleby, 2010
	Jordi SIERRA I FABRA (1947) *Siete días de julio*	Barcelona, Plaza & Janés, 2010 Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2011
	Jordi SIERRA I FABRA (1947) *Los fuegos de la memoria*	Valencia, Algar, 2010 (2 impresiones)
	Andrés SOREL (1937) *Las guerras de Artemisa*	Córdoba, El olivo azul, 2010
2011	Carmen APOLO *Para que no me olvides*	Diputación de Badajoz, 2011
	Ana R. CAÑIL (1958) *Si a los tres años no he vuelto*	Madrid, Espasa-Calpe, 2011
	Leonardo CERVERA (1970) *La guerra de mi abuelo*	Barcelona, Roca, 2011

FECHA	AUTOR Y TÍTULO	EDICIONES
	Raúl DEL POZO (1936) *El reclamo*	Madrid, Espasa-Calpe, 2011
	Carmen DOMINGO (1970) *La Fuga*	Barcelona, Ediciones B, 2011
	Alicia GIMÉNEZ BARTLETT (1951) *Donde nadie te encuentre*	Barcelona, Destino, 2011
	Javier LORENZO *El error azul*	Barcelona, Planeta, 2011
	Antonio-Prometeo MOYA (1949) *Escenas de guerra y miedo en España*	Córdoba, Beredice, 2011
	Sergi PALOL (1976) *El tesoro del viento*	Barcelona, Principal de Libros, 2011
	Melchor RIOL (1964) *El eslabón de la cadena*	2011
	Jordi SIERRA I FABRA (1947) *Cinco días de octubre*	Barcelona, Plaza & Janés, 2011
	Teresa SOLANA (1962) *Negras tormentas*	Barcelona, RBA, 2011
	Jerónimo TRISTANTE (1969) *El valle de las sombras*	Barcelona, Plaza & Janés, 2011

En la tabla confeccionada se localizan una serie de deficiencias

que es preciso excusar antes de dar comienzo al análisis de la misma. En primer lugar, se puede comprobar que, en algunos casos, la ficha del autor no aparece completa y se echa en falta la fecha de nacimiento del mismo. Nos referimos a los casos de Ángel García Fernández, Jaime Martínez Parrilla, Isabel Cobo, Armando Rodríguez Vallina, Curri Valenzuela, Enrique Giraldo Sánchez, José Ramón González-Regueral, Carmen Apolo y Javier Lorenzo. La razón se encuentra en que este dato no aparece publicado —sea por pudor o por descuido— en la nota biográfica del autor que comúnmente aparece en las solapas del libro; del mismo modo, tampoco existe constancia de la fecha de nacimiento de los citados autores ni en la base de datos del ISBN ni en las fichas de la Biblioteca Nacional, así como tampoco ninguno de ellos aparece en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia. También aparece incompleta, por los motivos señalados más arriba, la ficha bibliográfica de Melchor Rial, autor de *El eslabón de la cadena*. Del mismo modo, se nos podría acusar de introducir de forma desdoblada la novela de Isaac Rosa *La malamemoria*, publicada en Del Oeste Ediciones en 1999 y reeditada en 2007 por Seix Barral bajo el nuevo título de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* El motivo por el que aparece en dos ocasiones, como si de dos novelas distintas se tratara, es que, en efecto, desde nuestro punto de vista, consideramos que se trata de dos novelas distintas. Porque *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* no es solo una reedición de la primera —y no únicamente por el cambio de título— sino una reescritura de *La malamemoria*, como se ha visto en el análisis de la misma.

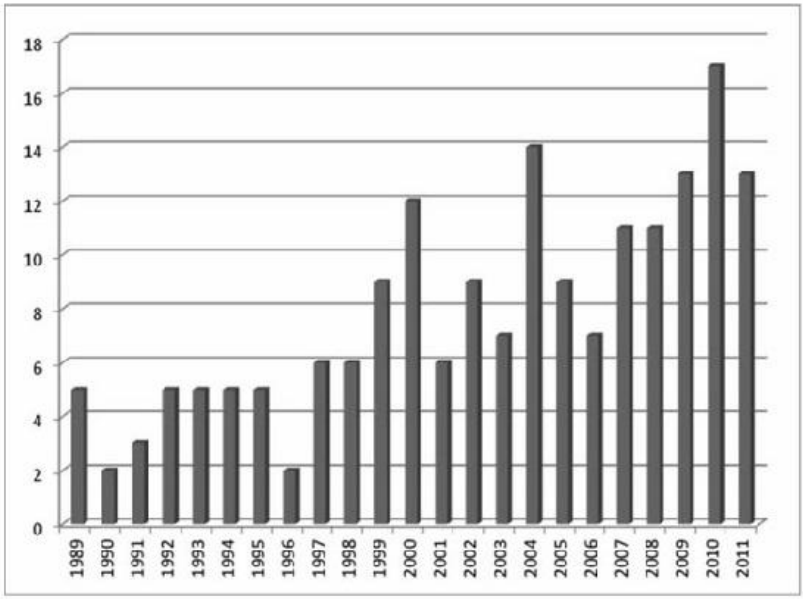
Excusados los defectos y deficiencias, pasemos a la observación de la tabla. En primer lugar, debemos señalar cuáles son, entre todos los títulos recogidos, las novelas que cuentan con un mayor número de ediciones e impresiones. Encabezan el *ranking* la novela de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos* (Anagrama, 2004), *La voz dormida* de Dulce Chacón (Alfaguara, 2003) y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001). El primer lugar queda reservado a *Los girasoles ciegos* con un total de 46 impresiones y ediciones. Un éxito que, sin duda, debe atribuirse en parte al film de José Luis Cuerda, ya que la novela permaneció sin reeditar durante

prácticamente cinco años, hasta 2009, justo un año después del estreno de la película; la tercera edición, que sumó un total de 29 impresiones, no se realizó hasta 2011 y asimismo no entró a formar parte del catálogo de Círculo de Lectores hasta 2009, donde la novela se reimprime hasta en 15 ocasiones. *La voz dormida* de Dulce Chacón, por su lado, ocupa el segundo puesto de la lista con un total de 32 ediciones e impresiones. En el caso de Dulce Chacón, su novela es asimilada por el mercado literario de forma más feroz que *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez. Si observamos la tabla, constatamos que la primera edición de Alfaguara, de 2002, no solo tarda apenas un año en reeditarse, sino que esta segunda edición cuenta, además, con 7 impresiones. No obstante, pasarán tres años hasta verse publicada su edición *club* en Círculo de Lectores, donde se registran 19 impresiones, y asimismo en publicarse en la editorial de bolsillo Punto de Lectura, donde la novela se edita en dos ocasiones a lo largo del 2006. Alfaguara, por su lado, publica una tercera edición en 2010 y, en la misma fecha, saca al mercado su edición digital. Por su lado, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, que alcanza un total de 25 ediciones e impresiones, como le sucede a la novela de Méndez, es asimilada por el mercado de forma muy paulatina y, tras ser publicada por Tusquets en 2001, habrán de pasar dos años —y una versión cinematográfica candidata a representar a España en los premios *Oscar* de Hollywood— para que la novela cuente con una reedición en 2004 en Planeta de Agostini y otra en Círculo de Lectores, con un total de 22 impresiones. La reedición de Tusquets, por su lado, no llega hasta 2007.

Seguidamente localizamos, entre los más editados, a dos autores premiados y por consiguiente promocionados por el Grupo Planeta: Antonio Muñoz Molina con *El jinete polaco*, premio Planeta 1991, y Ángeles Caso con *Un largo silencio*, premio Fernando Lara de Novela en el año 2000. *El jinete polaco* de Muñoz Molina cuenta con un total de 25 ediciones e impresiones, mientras que la novela de Ángeles Caso ha sido reeditada o reimpresa hasta en 21 ocasiones. Hay que destacar, asimismo, la presencia del ya clásico *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, que cuenta con un total de 22 ediciones e impresiones, distribuidas entre las editoriales

Alfaguara, Aguilar, Círculo de Lectores, Punto de Lectura y Anagrama. Por detrás se encuentra, con 14 ediciones e impresiones, la primera novela sobre la Guerra Civil que escribió Dulce Chacón, *Cielos de barro*, publicada en 2001 por la editorial Planeta; no obstante, se debe observar que la mitad de las ediciones son posteriores a la publicación de *La voz dormida* y por consiguiente su éxito va a remolque del éxito cosechado por la novela que supuso la consolidación literaria de Chacón. También con 14 ediciones e impresiones se registra la novela *La balada del abuelo Plancas* de Félix Grande, publicada por Gutenberg/Círculo de Lectores el año 2008. Cerca se sitúan, con un total de 11 ediciones e impresiones, *El corazón helado* de Almudena Grandes, publicado en Tusquets en 2007, y *El tiempo entre costuras* de María Dueñas, publicado en Temas de Hoy, durante el año 2009; ambas novelas están seguidas muy de cerca por dos prestigiosos autores como son Rosa Regàs y su *Luna lunera*, y el primer volumen de la trilogía de *Tu rostro mañana, Fiebre y lanza*, de Javier Marías; ambas novelas suman un total de 10 ediciones e impresiones. Por debajo de la decena, destacamos el Premio Planeta de 1994, otorgado a Camilo José Cela y a su novela *La cruz de San Andrés*, que cuenta con 9 ediciones e impresiones, y el *best-seller* de Julia Navarro titulado *Dime quién soy*, que en solamente un año, en 2010, se realizaron un total de 8 ediciones e impresiones. Destacamos también las novelas *Inés y la alegría* de Almudena Grandes, *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina y *Riña de gatos* de Eduardo Mendoza cuyos números son relativamente bajos —cuentan con cinco ediciones e impresiones la primera y con solo cuatro las otras dos— debido a su todavía corta vida editorial, pero que nos atrevemos a pronosticar un ascenso notable en los próximos años.

A partir de la tabla de títulos confeccionada, hemos realizado una gráfica con el fin de comprobar el recorrido de la novela sobre la Guerra Civil durante el periodo acotado:



La primera conclusión que se extrae de la visualización gráfica de las novelas publicadas sobre la Guerra Civil es la más que evidente desproporción entre la franja de tiempo comprendida entre 1989 y 1998 y la que se inicia en 1999 hasta el cierre del tiempo acotado. Tras registrar en 1989 la nada desdeñable cifra de cinco títulos publicados, la media de novelas sobre la Guerra Civil entre 1990 y 1998 desciende a menos de cuatro novelas por año, un número irrelevante en comparación con la media que registra el corte temporal de 1999 a 2011, donde el número de novelas de temática guerracivilista se encuentra muy por encima de los ocho títulos publicados anualmente. Es además interesante observar cómo el grueso de los autores que publican novelas de tema bélico son aquellos pertenecientes a la generación que vivieron en primera persona la guerra civil y la posguerra; la tabla corrobora que —salvo las excepciones de Antonio Muñoz Molina, Estro Montaña, José Ovejero, Tomás Val y César Gavela— la mayor parte de los autores había nacido antes de la década de los cincuenta. La presencia, aunque minúscula, de autores nacidos después de los cincuenta en estos primeros años del corte cronológico establecido marca la tendencia emergente de que la Guerra Civil va a empezar a

ser narrada por los hijos y los nietos de los protagonistas de la contienda. Por otro lado observamos que, en efecto, la fecha de 1999, que casi dobla los cinco puntos que registra la fecha de apertura, supone un punto de inflexión. Como se puede observar, a partir de 1999 la gráfica constata la tendencia creciente —aunque, como es obvio, se registran altibajos— de títulos publicados. El notable incremento se debe, en parte, a que a partir de la fecha señalada converge la nueva hornada de autores con los miembros de la generación de la guerra y la posguerra.

Otro de los picos a tener en cuenta es el que se localiza en el año 2004, registrando un total de 14 títulos publicados, una cifra que solo será superada en 2010, año en que se alcanza el punto álgido con un total de 17 novelas publicadas, si bien los años 2009 y 2011 se aproximan a la cifra con el registro 13 novelas. La pregunta que debemos formularnos a continuación es: ¿a qué se debe el salto cuantitativo detectado en 2004? A la luz de los datos observamos que entre los años 2001 y 2004 se publican las que tal vez sean las tres novelas sobre la Guerra Civil que con mayor unanimidad han obtenido el aplauso del público y la crítica; nos estamos refiriendo, por orden de publicación, a las mencionadas anteriormente *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Tusquets, 2001), a *La voz dormida* de Dulce Chacón (Alfaguara, 2002) y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (Anagrama, 2004). Pero la influencia ejercida por estas tres novelas no solo es posible constatarla por medio de su presencia masiva en prensa escrita y otros medios de comunicación de masas —y la versión cinematográfica filmada de cada una de ellas—, sino también por el alto número de reediciones e impresiones que se han realizado de cada una de ellas, como se ha visto en la tabla mostrada.

El éxito editorial de las tres novelas pudo llegar a impulsar a autores y editores a promocionar el tema de la Guerra Civil dentro de la narrativa española, pues una vez corroborado que la fórmula literaria funcionaba en el mercado editorial se empezaron a producir sus epígonos. A partir del éxito, aunque tardío, que obtiene *Soldados de Salamina* en 2004, sumado a la publicación un año antes de *La voz dormida* de Dulce Chacón y la aparición de *Los girasoles ciegos* también en 2004, se consolida el fenómeno literario de la Guerra Civil. El año 2004 posee una relevancia fundamental

para nuestro análisis, pues constata que, si el año 1999 había supuesto un punto de inflexión, no menor debe ser la importancia que se le debe atribuir al año 2004, fecha donde no solo por vez primera se supera la decena de novelas sino que a partir de la cual el índice de novelas sobre la Guerra Civil nunca va a recoger datos inferiores a los siete títulos anuales. La tendencia positiva, creciente, iniciada en 1999, se afianza en 2004 con un incremento significativo. No puede ser casualidad tampoco que una de las novelas más reeditadas que forman parte de nuestro *corpus*, como es *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, vuelva a reeditarse, trece años después, y con notable éxito por lo que se infiere de las múltiples ediciones que vendrán después, en 2004. Como se observa en la gráfica, la línea se mantiene por encima de la decena durante toda la década, con la excepción de los años de 2005 y 2006, llegando a alcanzar en 2010 el pico más alto con un total de 17 novelas publicadas.

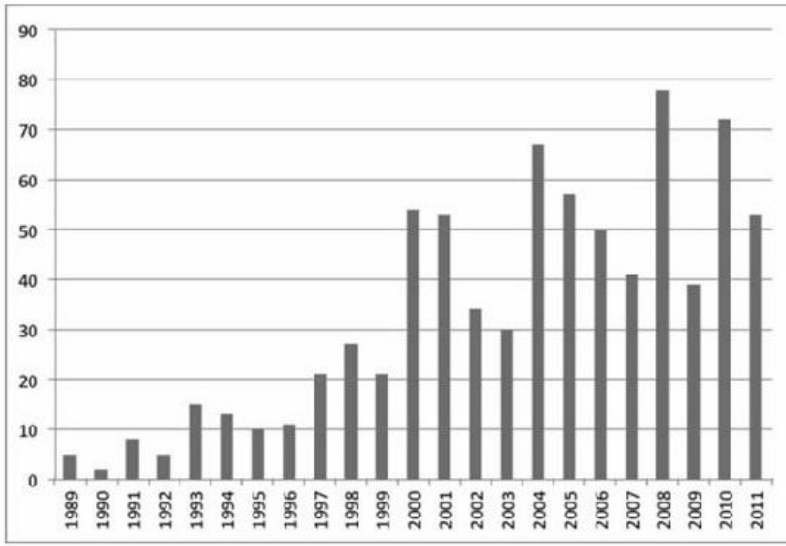
Esta hipótesis basada en la relación fenómeno/epígono es, bajo nuestro punto de vista, factible, pero resultaría incompleta si desatendiera el contexto político en que se produce. Observemos que la proliferación de títulos sobre la Guerra Civil se concentra alrededor de dos fechas clave:

> El 2005 con la conmemoración de los 30 años de democracia en España, los medios de comunicación y la crítica literaria han hecho eco de este fenómeno considerado un «despertar tras la amnesia» (en palabras de Javier Valenzuela [*El País*, 2002]). En 2006, con el 70 aniversario del comienzo de la guerra civil, el comentario periodístico y literario sobre el episodio histórico y sus repercusiones ha seguido creciendo […]. A nivel político, el proyecto de ley de la Memoria Histórica presentado por el gobierno socialista en julio de 2006 está siendo tema de un animado debate entre los grupos políticos **[580]**.

La creación de una moda literaria sobre la Guerra Civil española responde, consiguientemente, a dos factores: a) un contexto político en el que el pasado empieza a constituirse como herramienta de lucha política para la reivindicación y la reparación de las víctimas del franquismo (sobre todo a partir de la celebración institucional de los aniversarios del inicio de la Guerra Civil y del fin de la dictadura); b) un producto literario que funciona desde el punto de

vista comercial —seguramente su éxito es inseparable del contexto político marcado por la vindicación de la memoria histórica— y que, una vez comprobado que la fórmula es rentable, no puede sino producir epígonos.

No obstante, para comprobar el funcionamiento de la moda literaria sobre la Guerra Civil no solo habrá que tener en cuenta el número de novelas publicadas. Los datos referidos anteriormente tendrán un carácter parcial si no se complementan con el número de novelas editadas. Este dato nos permite identificar que existe una demanda, por parte de los lectores, de novelas sobre la Guerra Civil y, como un efecto, responden los editores con la reedición de novelas anteriormente publicadas a la espera de poder ofrecer nuevos títulos. Por ello, en la siguiente gráfica se refleja, al contrario de la anteriormente mostrada, no solo el número de novelas publicadas, sino también el número de ediciones que de cada una de las novelas que conforman el *corpus* se han ido realizando. De este modo, y por poner un ejemplo, la novela de Manuel Maristany, *La enfermera de Brunete*, suma un punto en el año 2006, fecha en que se publica la primera edición de la novela en Vedrà, pero también se contabiliza un punto en el 2007, cuando se reedita en Planeta y otro más en 2009, cuando se publica su segunda edición, y asimismo suma cinco puntos en el año 2008, fecha en que se reimprime en cinco ocasiones la novela en Círculo de Lectores. De esta forma, la tabla queda elaborada del siguiente modo:



Al observar la gráfica, comprobamos que la línea marca la misma tendencia que la que nos ofrecía la gráfica de novelas publicadas. La diferencia más evidente tal vez sea que la fecha de 1999, en este caso, no supone un cambio tan abrupto como en la gráfica de anterior, debido a que su valor de 21 puntos no llega a superar el punto más alto de los años comprendidos entre 1989 y 1998, esto es, el año de 1998. Aunque tal vez el alto valor de 27 puntos que alcanza el año 1998 pueda tildarse de accidental debido a que está únicamente compuesto por las 3 ediciones que se realizan del premio Planeta, *La cruz de San Andrés*, de Camilo José Cela, por las cuatro impresiones que se realizan de otro premio Planeta como es *El jinete polaco* de Muñoz Molina, por la segunda edición de *Cambio de bandera* de Félix de Azúa y por las 15 impresiones que se realizan de *La hija del caníbal* de Rosa Montero. Por lo demás, la línea que marca la tendencia es idéntica: el año 2004 vuelve a registrar el primer gran ascenso, doblando el valor de su precursor inmediato, alcanzando un total de 67 novelas editadas, dato que solamente será superado el año 2008 y 2010, registrando un total 78 y 72 novelas editadas respectivamente. Un dato asimismo revelador es el descenso que registra el año 2011. Este dato —y el tiempo dirá si la hipótesis es válida— puede ser significativo y puede servirnos para vaticinar que la moda literaria

sobre la Guerra Civil va a iniciar su decadencia en 2011. La fórmula, tal vez, se haya agotado y a partir de ahora no podremos encontrar sino síntomas de su hartazgo. No puede ser casualidad que dos autores, recientemente premiados con sendas novelas sobre la Guerra Civil, se desmarquen del género, ya aborrecido y acaso agotado, y afirmen que la suya «no es una novela sobre la Guerra Civil, sino de intriga que toca sobre todo dilemas morales», como así decía Eduardo Mendoza al diario *El País* tras recibir el Premio Planeta en 2011 **[581]**; o Raúl del Pozo, que tras ganar el Premio Primavera de Novela, que convoca la editorial Espasa-Calpe, sostenía que El reclamo «no es una novela sobre la Guerra Civil. Estoy harto de la Guerra Civil» **[582]**. También Antonio Muñoz Molina afirmó estar «harto de toros y de Guerra Civil» y precisa que al escribir *La noche de los tiempos* «alzó su voz contra "la moda" de la Memoria Histórica y publicó esas páginas para reivindicar un pacto sobre lo ocurrido en la guerra» **[583]**. Resulta asimismo interesante un artículo de título muy plástico en este sentido, «El 36, qué pesadez», publicado en las páginas culturales del diario *El Mundo* donde dos novelistas y un crítico literario —Antonio Muñoz Molina, Rafael Reig y Santos Sanz Villanueva— debaten sobre la vigencia del género guerracivilista **[584]**.

Bien parece que ha habido un empacho de Guerra Civil, tras lo cual no se puede esperar sino una digestión lenta, pero forzosa. El resultado, solo el tiempo lo dirá.

AGRADECIMIENTOS

Antes de que este libro llegara a las manos del lector, ha pasado por otras manos, otras lecturas y otras miradas, que sin duda han contribuido a mejorarlo, tanto en la forma como en el contenido.

Quiero agradecer, especialmente, a las profesoras Raquel Arias, Carmen Valcárcel, Fanny Rubio y Mirta Núñez, y a los profesores Manuel Aznar Soler y Juan Carlos Rodríguez, por la lectura atenta que hicieron de este libro antes de que se convirtiera en libro. También, y por idénticas razones, a Constantino Bértolo y a Miguel Ángel Ruiz-Larrea. La lectura y los comentarios de todos ellos —de todas ellas— resultaron imprescindibles para debatir y repensar un tema que, por carecer de la distancia histórica suficiente, a veces se vuelve complejo y polémico, como es el que se analiza en estas páginas. Las virtudes de este libro, si las tuviera, el lector se las debe a ellas y a ellos; sus defectos, son solo responsabilidad del autor.

También a Alicia Martínez, Christelle Colin, Elina Liikanen y Peter Savaiano, por adelantarme las conclusiones de sus investigaciones cuando todavía se encontraban inéditas.

Por supuesto, merece una atención diferenciada en estas páginas el profesor Julio Rodríguez Puértolas por tantas, tantas cosas. Transcribir en palabras todo lo que le debo supondría extenderse demasiado. Por ello, y aunque toda síntesis supone siempre una tergiversación, solamente puedo destacar la disposición que mostró para acompañarme, en todo momento, por esta larga travesía. Mi agradecimiento por todo lo que me ha ido enseñado durante todos estos años, desde que en febrero de 2005 pisé por primera vez una de sus clases hasta la última vez que, por motivos evidentes, me echó de su casa, ya entrada la madrugada. Y porque estas páginas también le pertenecen.

A Lourdes Lucía, por haber confiado en este texto, por atreverse a nadar (sin guardar la ropa) a contracorriente, por exigirnos pensar y debatir sobre nuestros tiempos, siempre en crisis.

A Isaac Rosa, por su generosidad, por haber escrito «otro maldito prólogo sobre la Guerra Civil», por haber recogido tan bien el sentido de este libro en las páginas que me ha regalado, que le ha regalado al lector.

A Javier Díaz Garrido, por el magnífico trabajo de diseño, inspirado en Renau, que ha realizado para la cubierta de este libro. Y a David Callahan Ruiz, por el *booktrailer*, que al verlo entran ganas de que llegue la inexistente película.

A mi madre y a mi padre, porque sin su trabajo y esfuerzo durante todos estos años nada de esto hubiera sido posible y tendría que haber sido otra persona quien hubiera escrito este libro. A mi hermana Thais que, un año mayor que yo, siempre fue un referente. Al conjunto de mi familia, especialmente a los *iaios* y a Marina e Irene, dos gotas de agua que habrán de empantanar estos tiempos de sequía. A mi tío José.

A la *famiglia* Meroni Asnaghi porque durante todos estos años han sabido inventar unas vacaciones que no descuidaran mi espacio de trabajo. Por todo el apoyo y todo el afecto que me han dado.

A ese conjunto de gente llamado familia Rodríguez Arias que nos han permitido compartir meriendas demasiado largas (o tardes demasiado cortas) y la dificultad de abrir alguna que otra botella.

A mis amigos que, de un modo u otro, han contribuido a que este barco llegara a buen puerto: Daniel Morales, Berni J. Menchón, Txema Suárez y Celso Serrano, por haber estado allí durante todo este tiempo. Y en otro orden, a Antonio J. Antón, Matías Escalera y César de Vicente, porque conversando con ellos siempre he podido extraer algún apunte interesante que volcar en estas páginas. A Fernando Aísa, el primer profesor a quien pude llamar maestro y camarada. Porque me enseñó que la vida iba en serio.

Y, una vez más, a Mara Meroni, con quien resulta muy sencillo —a pesar de la contraofensiva de quienes gobiernan y legislan a golpe de tristeza— *defender la alegría como una trinchera*.

DBM

BIBLIOGRAFÍA

TEORÍA, HISTORIA Y SOCIEDAD

ABELLA, *Rafael, La vida cotidiana durante la guerra civil. La España Republicana*, Barcelona, Planeta, 2 vols., 2004.

ALTHUSSER, *Louis, La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1970.

—, *Lenin y la filosofía*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1971.

ANDERSON, Perry, *Los fines de la historia*, Barcelona, Anagrama, 1992.

—, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Anthropos, «Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente», n.º 225 (2009).

ARÓSTEGUI, *Julio, Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Casa Velázquez, 2006.

— y GÁLVEZ BIESCA, Sergio, *Generación y memoria de la represión franquista*, Universitat de València, 2010.

AZAÑA, *Manuel, Discursos políticos*, ed. Santos Juliá, Barcelona, Crítica, 2004.

—, *Obras completas*, ed. Santos Juliá, Madrid, Taurus, 2008.

BARTHES, Roland, «El discurso de la Historia», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, 1994, pp. 163-167.

—, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

BAUMAN, Zygmunt, *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

— *et al., Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de Historia*, en *Obras*

(libro I/vol. 2),
Madrid, Abada, 2008.
BERAMENDI, Justo (ed.), *Memoria e identidades* (VII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea), Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
BERMEJO, José Carlos, *El final de la historia*, Madrid, Akal, 1987.
BERNECKER, Walther L., y BRINKMANN, Sören, *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y política españolas*
(1936-2008),
Madrid, Abada, 2009.
BOURDIEU, Pierre, *La distinción*, Madrid, Taurus, 2012.
CALLINICOS, Alex, *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1995.
CARR, Raymond (ed.), *Estudios sobre la República y la guerra civil española*, Barcelona, Aries, 1974.
CASANOVA, Julián, *República y guerra civil*, en Josep Fontana y Ramón Villares (dir.), *Historia de España*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 2007.
CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
—, *El exilio republicano* de 1939, Madrid, Cátedra, 2005.
CUESTA ABAD, José Manuel, *Juegos de duelo. La Historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004.
CUSSET, François, *French Theory*, Barcelona, Melusina, 2005.
DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos, 2000.
DERRIDA, Jacques, «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en José Manuel Cuesta Abad (ed.) *Teorías literarias del siglo XX* Madrid, Akal, 2005, pp. 430-433.
EAGLETON, Terry, *Ideología: una introducción*, Barcelona, Paidós, 1996.
—, *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997.
—, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
ECHEVERRÍA, Bolívar (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las*

tesis sobre la Historia de Walter Benjamin, UNAM/Era, 2005.
ESPINOSA MAESTRE, Francisco, *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2006.
— (ed.), *Violencia roja y azul*. España,
1936-1950,
Barcelona, Crítica, 2010.
—, «La repression franquista: un combate por la historia y por la memoria», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), 2010, pp. 15-78.
FERNÁNDEZ AGUILAR, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996.
—, *Justicia, política y memoria: los legados del franquismo en la transición española*, Madrid, Instituto Juan March, 2010.
FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, *El crepúsculo de las ideologías*, Madrid, Rialp, 1995.
FINKELDE, Dominik et al. (coords.), *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut Mexiko, 2007.
FOUCAULT, Michel, *La microfísica del poder*, Madrid, Piqueta, 1978.
FROMM, Erich, *El inconsciente social*, Barcelona, Paidós, 2003.
—, *¿Tener o ser?*, México, FCE, 2006.
FUKUYAMA, Francis, «¿The End of History?», *National Interest*, n.º 16 (1989), pp. 3-16.
—, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992.
GARCÍA MÁRQUEZ, José Mª, «El triunfo del golpe militar: el terror en la zona ocupada», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), 2010, pp. 79-145.
GIL VICO, Pablo, «Derecho y ficción: la repression judicial militar», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), 2010, pp. 249-368.
GILLY, Adolf, *Historia a contrapelo. Una constelación*, México, Era, 2006.
GRAHAM, Helen, *Breve historia de la guerra civil*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
GREPPI, Andrea, «Los límites de la memoria y las limitaciones de la Ley. Antifascismo y equidistancia», en José Antonio Martín

Pallín y Rafael Escudero Alday, *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008, pp. 105-125.
HABERMAS, Jürgen, «La modernidad: un proyecto inacabado», en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 265-283.
—, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
—, «Modernidad vs. Posmodernidad», en Joseph Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, México, Alianza, 1991.
HÉRNANDEZ HOLGADO, Fernando, *Mujeres encarceladas. La prisión de ventas de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
HARTOG, François; y REVEL, Jacques, *Les usages politiques du passé*, París, Enquête, 2001.
HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando, *Guerra o Revolución. El Partido Comunista de España en la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2010.
JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil* (1931-1939), Barcelona, Crítica, 2006.
JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
—, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000.
—, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.
JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
JULIÁ, Santos, *Madrid, De la fiesta popular a la lucha de clases 1931-1934.*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
—, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.
LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Dossat, 1946.
LEDESMA, José Luis, «Una retaguardia al rojo. Las violencias en la zona republicana», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), 2010,

pp. 147-247.
LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.
LYON, David, *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 2000.
LYOTARD, Jean-François, *Moralidades posmodernas*, Tecnos, Madrid, 1996.
—, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2008.
LOSURDO, Domenico, *Stalin. Historia y crítica de una leyenda negra*, Barcelona, El Viejo Topo, 2008.
LUCAS, Ana, *Tiempo y memoria. Una reflexión sobre la filosofía de la Historia de Walter Benjamin*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994.
MANDEL, Ernest, *El capitalismo tardío*, México, Era, 1972.
MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
—, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2005.
MARTÍNEZ DE VELASCO, Luis, *¿Un nuevo asalto a la razón?*, Madrid, Fundamentos, 2004.
MARTÍN PALLÍN, José Antonio, y ESCUDERO ALDAY, Rafael (eds.), *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008.
MARX, Karl, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, México, FCE, 1945.
—, *El capital*, Madrid, EDAF, 2 vols., 1972.
—, «Prólogo» a *La contribución a la crítica de la economía política*, Moscú, Progreso, 1989.
MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana*, Uruguay, Pueblos Unidos, 1958.
—, *Obras Escogidas*, Moscú, Progreso, 1974.
—, *El manifiesto comunista*, Madrid, Debate, 1998.
—, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana y otros escritos sobre Feuerbach*, Madrid, Fundación Federico Engels, 2006.
MORAL, Félix, *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2001.

MOSÈS, Stéphane, *El ángel de la Historia*, Universitat de València, 1992.
NEGRÍN, Carmen, «La memoria revisitada», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), 2012, pp. 114-125.
ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote, en Obras completas*, vol. I. Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004.
Papeles de la FIM, «El trabajador intelectual: cultura y comunicación», n.º 25 (2007), Fundación de Investigaciones Marxistas.
PARÍS, Carlos, «Educación y cultura en la Segunda República», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *La República y la cultura*, Madrid, Istmo, 2009, pp. 253-260.
PÉREZ GALÁN, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
PRESTON, Paul, *La guerra civil española*, Barcelona, Random House Mondadori, 2000.
REIG TAPIA, Alberto, *Violencia y terror*, Madrid, Akal, 1990.
—, *Anti-Moa*, Madrid, Ediciones B, 2006.
REYES MATE, Manuel, *Medianoche en la Historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin* «Sobre el concepto de Historia», Madrid, Trotta, 2009.
— (ed.), *Filosofía de la Historia*, Madrid, Trotta, 1993.
RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, Paidós-Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
—, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2010.
RUIZ FRANCO, María del Rosario y Sergio RIESCO ROCHE, «Veinte años de producción histórica sobre la guerra civil española (1975-1995):
una aproximación bibliométrica», *Revista española de documentación científica*, vol. 22, n.º 2 (1999), pp. 174-197.
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, «Entre la memoria y el olvido», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español* de 1939, Barcelona, Gexel, 1995, pp. 23-30.
SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE, 2000.
SCHOLEM, Gershom, Walter Benjamin. *Historia de una amistad*,

Barcelona, Península, 1987.
—, *Los nombres de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2004.
SOUTHWORTH, H. R., *El mito de la cruzada de Franco*, Madrid, Debolsillo, 2008.
TAMAMES, Ramón, *Historia de España: La República. La era de Franco*, vol. VII, Madrid, Alianza, 1986.
TONO MARTÍNEZ, José (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Libertarias, 1986.
TORBADO, Jesús; y LEGUINECHE, Manuel, *Los topos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.
TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La España del siglo XX*, Barcelona, Laia, 3 vols., 1974.
VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.
— y ALDO ROVATTI, Pier (coords.). *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1995.
VILAR, Pierre, «La transición del feudalismo al capitalismo», en VVAA, *El feudalismo*, Madrid, Ayuso, 1963.
—, *La guerra civil española*, Barcelona, Crítica, 2006.
VIÑAS, Ángel, *La soledad de la República*, Barcelona, Crítica, 2006.
—, *El escudo de la República*, Barcelona, Crítica, 2007.
—, *El honor de la República*, Barcelona, Crítica, 2008.
VINYES, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.
—, *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*, Barcelona, Los libros del lince, 2011.
VVAA, *Las mujeres y la guerra civil española. III Jornadas de estudios monográficos*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1991.
VVAA, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*
, Madrid, Akal, 1995.
WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Universitat Autònoma de Barcelona-Paidós, 2003.
ŽIŽEK, Slavoj (comp.), *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, 2003.

—, *Primero como tragedia, después como farsa*, Madrid, Akal, 2011.
—*et al.*, *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes - Ediciones Pensamiento, 2008.

LITERATURA

Teoría literaria y ensayos sobre literatura española actual

ACÍN, Ramón, *Narrativa y consumo literario* (1975-1987), Prensas Universitaria de Zaragoza, 1990.
—, *En cuarentena. Literatura y mercado*, Zaragoza, Mira, 1996.
—, *La línea que come de tu mano* (*Aproximación al simulacro*), Madrid, De la Torre, 2000.
ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo* (1975-2001), Madrid, Marenostrum, 2003.
ALTHUSSER, Louis *et al.*, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
— *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975
AMELL, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992.
AUBERT, Paul (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
BECERRA MAYOR, David, *La novela de la no-ideología*, Madrid, Tierradenadie, 2013.
— *et al.*, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013.
BÉRTOLO, Constantino, *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica, 2008.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *De Restauración a Restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

—, *De mal asiento*, Madrid, Caballo de Troya, 2010.

BORDONI, Carlo, *Il romanzo di consumo*, Napoli, Liguori, 1993.

BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel*, Montpellier, Centre
d'études
et de recherches sociocritiques, 2 vols., 2001.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad* (*Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*), Madrid, Tecnos, 1991.

CAUDET, Francisco, «Colonización literaria», *República de las Letras*, n.º 19 (Octubre, 1987), pp. 15-18.

DEL TORO, Alfonso; INGENSCHAY, Dieter (eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberg, 1995.

DE ASÍS GARROTE, María Dolores, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Pirámide, 1996.

DOTRÁS, Ana M., *La novela española de la metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1983.

ECHEVARRÍA, Ignacio, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Debate, 2005.

ENCINAR, Ángeles; y GLEEN, Kathleen M. (eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos*
(1984-2004),
Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

ESCALERA CORDERO, Matías (coord.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie, 2007.

FELTEN, Hans; VALCÁRCEL, Agustín (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre Literatura española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2 vols., 1998.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela*

histórica, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
FORTES, José Antonio, *La guerra literaria, Madrid*, Tierradenadie, 2003.
—, *Intelectuales de consumo*, Córdoba, Almuzara, 2010.
GARCÍA CASADO, Pablo, «La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)», *Los Ensayistas*, 30-31 (1991), pp. 89-106.
GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1994.
—, *La novela española del siglo XX*, Madrid, Endymion, 2003.
GRACIA, Jordi, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001.
—, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
—, «Las caras de Giménez Caballero», *El País* (10 de diciembre, 2005).
GULLÓN, Germán, *Los mercaderes del templo*, Madrid, Caballo de Troya, 2004.
HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1997.
HOLLOWAY, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1976-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.
KELLMAN, Steven, *The Self-Begetting Novel*, London, Macmillanm, 1980.
KRISTEVA, Julia, *Semiótica, Fundamentos*, Madrid, 1981.
JURADO MORALES, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Fundación Fernando Quiñones/Universidad de Cádiz, 2006.
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel; PEÑATE RIVERO, José (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid, Verbum, 1997.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel; NEUSCHÄFER, Hans-Jörg; LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.), *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001.

LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1997.

MAINER, José-Carlos, *De posguerra*, Barcelona, Crítica, 1944.

—, «Acerca de Rafael Sánchez Mazas», *Turia*, n.º 61 (2002).

— *et al.*, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997.

MARTINÓN, Miguel, *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*, Universidad de la Laguna, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

MONTESA, Salvador (ed.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 2005.

NAVAJAS, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

—, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros.

PEREIRO, Peregrina, *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la postmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2002.

POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. IX, 1992.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1991.

—, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008.

—, «La crítica literaria marxista», *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 1 (2008), Fundación de Investigaciones Marxistas, pp. 26-63.
— (coord.), *La República y la cultura*, I, Madrid, Istmo, 2009.
— (coord.), *La República y la cultura*, II, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012
— (coord.): *La República y la cultura, III*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en preparación.
— *et al.*, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2 vols., 2000.
ROMERA CASTILLO, José; GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco; y GARCÍA-PAGE, Mario (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996.
SERRA, Fátima, *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid, Pliegos, 2000.
SPANG, Kurt; ARELLANO, Ignacio; y MATA, Carlos, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Universidad de Navarra, 1995.
TIMOFÉIEV, L., *Fundamentos de la teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979.
TORTOSA, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Universidad de Alicante, 2001.
TRAPIELLO, Andrés, «¿Quién piensa en 1936?», *El País* (18 de noviembre, 1984).
VALLS, Fernando, «Historia y novela española actual», *Historia 16*, Años XIV, n.º 163 (1989), p. 19.
—, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
VERNIER, France, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal, 1975
VVAA, *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, 2004.
WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*¸ Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

Literatura y Guerra Civil

AGUILAR OROZCO, Mª José, «La agonía del búho chico de Justo Vila. El papel de la mujer en la violencia política», *Mundo Posible* (revista electrónica), n.º 2 (2006).

ALBERT, Mechthild, «Oralidad y memoria en la novela memorialística», en Ulrich Winter (ed.), 2006, pp. 21-38.

AMANN, Elizabeth, «Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina's
El jinete polaco», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 23, n.º 1 (1988), p. 1.

ARNSCHEIDT, Gero, «La construcción de una historia de España. Uso e invención de "lieux de mémoire" en la obra narrativa y ensayística de Antonio Muñoz Molina», en Ulrich Winter (ed.), 2006, pp. 39-55.

BARBANCHO GALDÓS, Iñigo, «Los memoriógrafos de la ficción. Análisis de El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina y El hijo del acordeonista de Bernardo Atxaga», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (revista digital), n.º 35 (2007).

BECERRA MAYOR, David, «La República en la novela española actual: la liquidación de la historicidad», Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *La República y la cultura*, II, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, pp. 144-169.

—, «Carlos Blanco Aguinaga», *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, 2011, vol. VIII; p. 416.

—, «El *revival* fascista y la redención por la vía de la estética», *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 6 (2012), pp. 35-44.

—, «El pasado en la novela española actual: el tema de la Guerra Civil», *Verba Hispánica*, n.º XX/2 (2012), pp. 25-42.

—, «Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 2 (2013), pp. 273-298.

— y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Aproximación crítica a *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina», *República de las Letras*, n.º 120 (2011), pp. 37-70.

BÉRTOLO, Constantino, «La memoria que nos lleva», *Riff-Raff*, n.º 44 (2010), pp. 63-68.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *La guerra civil española en la novela*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982, 2 vols.

—, *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia. Bibliografía comentada*, Madrid, Porrúa, 1989.

—, *Literatura sobre la Guerra Civil: poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista*, Madrid, Anthropos, 1993.

—, «Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española», *Ínsula*, n.º 589-590 (1996), p. 13.

—, «La guerra civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo XX», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 495-503.

—, «El trauma de la guerra civil española se prolonga: los novelistas de hoy», en *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 41-55.

BETI SÁEZ, Iñaqui, «*Esperando la lluvia de la tarde* o la encrucijada de la memoria», *Ojáncano: revista de literatura española*, n.º 32 (2007), pp. 42-54.

BIEDER CATALAN, Maryellen, «Language, cultura and nationality: The case of Jordi Soler», *Review: international journal of Catalan culture*, n.º 21 (2007), pp. 381-394.

BIRD, David W., «Arendtian Banality and Irony in Francisco Umbral's *Leyenda de un César visionario*», *Hispanic journal*, vol. 28, n.º 2 (2007), pp. 41-52.

BODELÓN VELASCO, Gustavo, «As perdedoras da Guerra Civil: *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Dez.me: revista de historia e ciencias sociales de Fundación 10 de Marzo*, n.º 8 (2004), p. 83.

BUENO, Felipe Tomás, «La ficción de la literatura o la verdad de la guerra: apuntes, retos y contradicciones en *Los girasoles ciegos*», *Guerra y literatura*, Puerto de Santa María, Fundación Luis

Goytisolo, 2006, pp. 167-186.
CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis, «Pervivencia del tema de la Guerra Civil en la novela española actual», en Salvador Montesa (ed.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 2005, pp. 269-281.
CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen, «Literatura y memoria», *Hipertexto*, n.º 14 (2011), pp. 148-154.
CELIS, Agustín, «Los motivos de Javier Marías (Una lectura de *Tu rostro mañana*)», en *La novela disgresiva en España*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2005, pp. 151-155.
—, «Memoria de la guerra en *Tu rostro mañana* (de nuevo la conveniencia o inconveniencia de saber y contar)», en *Guerra y literatura*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 225-240.
CERCAS, Javier, «¡Otra bendita novela sobre la Guerra Civil!», *El País* (10 de septiembre, 2010).
CÉSPEDES, Jaime, «Las trece rosas de la Guerra Civil vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Carlos Fonseca», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 14 (2007).
CHAPUT, Marie-Claude, «Mémoire individuelle et mémoire collective dans "El jinete polaco" de Antonio Muñoz Molina», *Hispanística XX*, n.º 13 (1996), pp. 245-258.
—, «Espace et histoire dans "Beatus Ille" et "El jinete polaco"», en Jacques Maurice (coord.), *Le roman espagnol au XXe siècle*, Université Paris X, 1997, pp. 227-242.
—, «Narrateus et espaces dans "Beatus Ille" et "El jinete polaco" d'Antonio Muñoz Molina», *Cahiers du GRIAS*, n.º 10 (2002), pp. 209-22.
COBO NAVAJAS, María Lourdes, *Antonio Muñoz Molina, de Beatus Ille a El jinete polaco*, Jaén, U. N. E. D, 1996.
COLIN, Christelle: «14 de abril, La República: de la historia a la memoria colectiva», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *Actas de las X Jornadas sobre la cultura de la República* (en

preparación).
COLMEIRO, José F., «Re-collecting women's voices from prisión: the hybridization of memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*», *Foro hispánico*, n.º 31 (2008), pp. 191-209.
CONSTENLA, Tereixa, «Relato sin mito de la Transición», *El País* (31 de marzo, 2011), p. 41.
CORBALÁN VÉLEZ, Ana, «Homenaje a la mujer republicana: reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida* de Dulce Chacón y *Libertarias* de Vicente Aranda», *Crítica hispánica*, vol. 32, n.º 1 (2010), pp. 41-64.
CORREAL, Francisco, *Entrevista a María Dueñas, El día* de Córdoba (25 de febrero, 2010).
CORREDERA GONZÁLEZ, *María, La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
CORROTO, Paula, «Lo que cuenta de la derrota», *Público* (17 de febrero, 2009).
CORTINA, Álvaro, «Raúl del Pozo, Premio Primavera Espasa de Novela», *El Mundo* (24 de febrero, 2011).
COSSALTER, Fabrizio, «L'enigma del passato in *Tu rostro mañana* di Javier Marías», *Ressegna iberistica*, n.º 84 (2006), pp. 33-42.
CUÑADO, Isabel, «Despertar tras la amnesia: Guerra Civil y postmemoria en la novela española del siglo XX», *Dissidences. Hispanic Journal* of *Theory and Criticism* (revista digital), n.º 3 (2007).
DELLINGER, Mary, «El cuerpo como mazmorra: una lectura femenina de *La voz dormida* y *Las trece rosas*», *Letras peninsulares*, vol. 20, n.º 2-3 (2008), pp. 361-374.
DE PAZ, Mateo, «La voz dormida de Dulce Chacón: la novela como forma de realidad histórica», *República de las Letras*, n.º 83 (2004), pp. 158-170.
DE URIOSTE, Carmen, «Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes», *Revista*

hispánica moderna, vol. 63, n.º 1 (2010), pp. 69-84.
DUPLÁA, Cristina, *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa*, Barcelona, Icaria, 2000.
DUQUE, Alejandro, «Hay que darle la vuelta a la memoria. Entrevista a Isaac Rosa», *El País* (29 de septiembre, 2004).
EFE, Agencia, «Muñoz Molina, harto de toros y de Guerra Civil», *El Mundo* (27 de mayo, 2011).
—, «Manuel Maristany retrata la burguesía de la Guerra Civil en su primera novela», *Terra* (26 de agosto, 2007):http:// terranoticias.terra.es/articulo/html/av21804136.htm.
ERDAL JORDAN, «Los exilios de *El jinete polaco*», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, de junio de 1998)*
6-11
, Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, pp. 560-568.
FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Luisa, «La fotografía y la memoria en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 84 (2008), pp. 433-454.
FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española
(1990-2005)»,
en *Guerra y literatura*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2005, pp. 41-56.
FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos, *Bibliografía de la novela de la Guerra Civil española y el franquismo*, A Coruña, Ediciones de Castro, 1996.
FERRÁN, Ofelia, «Memoria y postmemoria en El jinete polaco», *Quimera*, n.º 279 (2007), pp. 35-39.
FERRARI, Marta Beatriz, «Moderno/Posmoderno/Neomoderno: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», *Iberoamericana*, n.º 3 (2001), pp. 7-20.
FONT, Jordi, «¿Está (de nuevo) la historia en pañales? Consideraciones a propósito de una lectura crítica de *Soldados de Salamina*», *Historia presente*, n.º 3 (2004), pp. 169-184.
FRIEDMAN, Edward H., «Memories Made and Deferred in Josefina

Aldecoa's
Historia de una maestra and *Mujeres de negro*», *Letras peninsulares*, vol. 12, n.º 2-3 (2000), pp. 277-238.
GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel, «La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001», en Antonio Orejudo Utrilla (coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Universidad de Murcia, 2004, pp. 79-95.
GARCÍA URBINA, Gloria, «No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (publicación digital), n.º 33 (2006).
GATZEMEIER, Claudia, «El corto invierno de la anarquía: *La hija del caníbal* de Rosa Montero», en Ulrich Winter (ed.), 2006, pp. 93-100.
GELI, Carles, «Tenemos que asumir la Guerra Civil entre todos: Eduardo Mendoza recibe el Planeta con una obra ambientada en el Madrid prebélico», *El País* (16 de octubre, 2010).
GOLSLAND, Shelley, «History and memory, detection and nostalgia: the case of Dulce
Chacon's
Cielos de Barro», *Hispanic Research Journal*, vol. 6, n.º 3 (2005), pp. 253-264.
GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, «A propósito de los fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos, Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos*», *Revista hispánica moderna*, vol. 61, n.º 1 (2008), pp. 89-105.
___, «El giro irónico y la violencia: la posutopía de la Guerra Civil española en *Los girasoles ciegos* y *Capital de la gloria*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 34, n.º 1 (2009), pp. 99-113.
— (ed.), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
GÓMEZ-MONTERO, Javier (ed.), *Memoria literaria de la*

Transición española, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2007.

GÓMEZ-PORRO, Francisco, «Presentación de Félix Grande: *La balada del abuelo Palancas*», *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, n.º 90-92 (2009), pp. 55-59.

GONZÁLEZ MORENO, Pedro Antonio, «*La balada del abuelo Palancas* de Félix Grande», *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, n.º 29 (2005), pp. 78-80.

GRANDE GONZÁLEZ, Concepción, *La guerra civil en la novela de la democracia: En busca de una identidad perdida*, Ann Arbor, Michigan, 1993.

GROHMANN, Alexis, «La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cercas», *Letras peninsulares*, vol. 17, n.º 2-3 (2005), pp. 297-320.

HERZBERGER, David K., «Javier
Marías's
"Tu rostro mañana": the shearch for a usable future», Anales de la literatura española contemporánea (ALEC), vol. 30 (2005), n.º 1-2, pp. 205-220.

IBÁÑEZ EHRLICH, María Teresa, «La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 24 (2002), pp. 189-204.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «*La cruz de San Andrés*, última novela de Cela», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año 3, n.º 9 (1997), pp. 163-196.

JOHNSON, Jerelyn, «Nation Heal Thyself: Illness and recovery in Mauricio o las Eleccions Primarias and Mala gente que camina», *Hispanófila*, n.º 160 (2010), pp. 1-12.

LEGGOTT, Sarah, «History, autobiography, Maternity: Josefina
Aldecoa's
Historia de una maestra and Mujeres de negro», *Letras femeninas*, vol. 24, n.º 1-2 (1998), pp. 111-127.

LIIKANEN, Elina, «Novelas para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos», *Congreso Internacional La Guerra*

Civil Española, Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006 (edición electrónica).

—, «Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo», *Simposio La memoria novelada*, Universidad de Aarhus, 2010 (en prensa).

LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga, «Photography and Necrophilia in Jinete polaco», *Ojáncano: revista de literatura española*, n.º 23 (2003), pp. 43-58.

LORENTE, Lucía I., «Historia de una maestra, obra de mujer», *Letras de Deusto*, vol. 34, n.º 102 (2004), pp. 189-204.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía-Verlag Walter Frey, 2004.

MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier, «La "primera derrota" de Los girasoles ciegos», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 20, n.º 1 (2009), pp. 73-90.

MARISTANY, Manuel (sin fecha): «Manuel Maristany por Manuel Maristany», en http://www.circulo.es/contenido/PDF/Manuel_Maristany.pdf.

MARTÍN, Eutimio, «Falange y poesía», *Historia 16*, n.º 30 (1978), p. 127.

MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos, «*La noche de los cuatro caminos*: el maquis urbano en la novela española», *Ojáncano: revista de literatura española*, n.º 38 (2010), pp. 3-23.

MARTÍNEZ, Alicia: «Cine y Segunda República: poniéndole imágenes al sueño», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.). Actas de las *X Jornadas sobre la cultura de la República* (en preparación).

MARTÍNEZ, Jesús Felipe, «La independencia de Cuba en la narrativa española. Las guerras de Artemisa», *República de las Letras*, n.º 119 (2010), pp. 83-126.

MATZAT, Wolfgang, «Historia e identidad en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», en Gero Arnscheidt y Pere Joan i Tous (coords.), *Una de las dos Españas: representaciones de un*

conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 85-97.

MAURITZ, Marina, «Rembrandts Gemälde "Der ponische Reiter" in Antonio Muñoz Molinas: *El jinete polaco*», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, n.º 49 (1999), pp. 68-96.

MERLO MORAT, Philippe, «Il était une fois…
L'historia
de Royopellejas, personnage
d'Alfons
Cervera», en Philippe Meunier (coord.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux, Université de Mons-Hainaut*, 2008, pp. 619-634.

MORENO CABALLUD, Luis, «Leyenda de una posguerra íntima: ética, memoria y narración en *Fantasmas del invierno* de Luis Mateo Díez», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n.º 4 (2006), pp. 253-268.

MORENO-NUÑO, Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.

MUÑOZ, Marianela, «Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 33, n.º 2 (2007), pp. 111-123.

MUÑOZ LÓPEZ, Ignacio, «*Los girasoles ciegos*: estrategias novelescas en la narrativa breve», en Joanna Wilk-Racieska y Jacek Lyszcsyna (coords.), *Encuentros*, vol. 3 (2008), pp. 83-92.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, «Josefina Aldecoa: el suelo de la educación en *Historia de una maestra*», en Cristina Segura Graíño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Madrid, Narcea, 2001, pp. 139-160.

NAVARRO GIL, Sandra, «La sombra de una traición: recuerdos de la Guerra Civil en la narrativa de Marías», *Congreso La Guerra Civil Española Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales*

1936-1939,
, 2006 (edición electrónica).
NEIRA, Hernán, «*Añoranza del héroe* de José Ovejero», *Crítica hispánica*, vol. 26, n.º 1-2 (2004), pp. 133-152.
NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, «La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las "dos Españas"», en Ulrich Winter (ed.), 2006, pp. 145-153.
NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Memoria e identidad: la reeducación de los niños republicanos en *Luna lunera* de Rosa Regàs», *Hispanística* XX, n.º 25 (2007), pp. 217-231.
NOYARET, Natalie, «Le reject de
l'autoritarisme
dans *Maquis*
d'Alfons
Cervera», Langues néo-latines: *Revue del langues vivantes romanes*, n.º 339 (2006), pp. 165-178.
OAKNIN, Mazal, «La reinscripción del rol de la mujer de la guerra Civil española: *La voz dormida*», Espéculo: *Revista de Estudios Literarios* (revista digital), n.º 43 (2009).
OCHOA, Debra J., «Re-membering Lesbian Desire in Belle Epoque, Soldados de Salamina and Las trece rosas», *Letras femeninas*, vol. 36, n.º 1 (2010), pp. 87-101.
OROPESA, Salvador, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén, 1999.
ORSINI-SAILLET, Catherine, «Les métamorphose du mal dans Cielos de Barro de Dulce Chacón», *Hispanística XX*, n.º 22 (2005), pp. 389-408.
—, «La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», Congreso La Guerra Civil Española
1936-1939,
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006 (edición electrónica).
OTERO, Agustín, «Reivindicando la memoria del maquis. Representaciones de la guerrilla anti-franquista en *Maquis* de Alfons Cervera y *La agonía del búho chico* de Justo Vila», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, t. 20,

n.º 1 (2007), pp. 7-20.
PAREDES, Juan Carlos, «Dos heridas sin olvido: *Los girasoles ciegos*», *Primeras noticias. Revista de literatura*, n.º 241 (2009), pp. 55-56.
PASCUAL SOLÉ, Yolanda, «*Historia de una maestra, Mujeres de negro* y *La fuerza del destino*, de Josefina Aldecoa: una trayectoria vital: del exilio al destierro», en Pilar Cuder Domínguez (coord.), *Exilio femenino*, Universidad de Huelva, 1999, pp. 397-407.
PEDREGAL CASANOVA, Ramón, *Posfacios. Siete novelas sobre la memoria histórica*, Madrid, Foro por la Memoria/Fundación Domingo Malagón, 2008.
PICORNELL BELENGUER, Mercè, «*La voz dormida*, la voz presente. Notas sobre la inscripción de la identidad de las mujeres represaliadas por el franquismo en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Letras femeninas*, vol. 32, n.º 2 (2006), pp. 117-144.
PORTELLA, Mª Edurne, «Hijos del silencio: intertextualidad, paratextualidad y posmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Revista de estudios hispánicos*, vol. 41, n.º 1 (2007), pp. 51-71.
POZUELO YVANCOS, José María, «*Tu rostro mañana* de Javier Marías: autoconciencia y sentido», *Revista de Occidente*, n.º 286 (2005), pp. 124-136.
PRAT, Isabelle, «Fragmentation et unité dans “El jinete polaco” d’Antonio Muñoz Molina», *Langues néo-latines*, n.º 325 (2003), pp. 33-54.
RAMBLADO MINERO, María de la Cinta, «Novelas para la recuperación de la memoria histórica: Aldecoa, Caso y Chacón», *Letras peninsulares*, vol. 17, n.º 2-3 (2005), pp. 361-380.
—, «Compromiso político y memoria clandestina: la reivindicación del pasado republicano en la narrativa actual», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromiso*, Madrid, Visor, 2009, pp. 501-514.
RAMOS MESONERO, Alicia, «Dulce Chacón rompe el silencio con *La voz dormida*», en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.), *Género y géneros: escritura y escritoras*

hispanoamericanas, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 2, 2006, pp. 241-247.

RIAÑO, Peio H., «La Guerra Civil no cesa», *Público* (17 de octubre, 2010), pp. 42-45.

RICO, Manuel, «Memoria y realidad en la narrativa española actual», *Claves*, n.º 48 (1994).

ROMANO, Marcela, «Sujetos y voces en *El jinete polaco*», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 20 (1995), pp. 399-404.

ROSA, Isaac, «Los espinazos curvos de la dictadura franquista», *Rebelión* (15 de octubre, 2006): http://www.rebelion.org/noticia.php?id=39366.

ROSAPINA, Elisabetta, «Franco, la storia scritta dai nipoti», *Il Corriere della Sera* (18 de julio, 2011), p. 27.

ROUX, Martine, «Realidad, ficción y casi-realidad en *Leyenda del César Visionario*», en Bénédicte de Buron Brun (coord.), *Francisco Umbral: una identidad plural, Université de Pau et des Pays de l'Adour*, 2007, pp. 191-206.

RUEDA ACEDO, Alicia, «Pagando los platos de la Guerra Civil: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes», *Anales de literatura española contemporánea. ALEC*, vol. 34, n.º 1 (2009), pp. 249-274.

SALAÜN, Serge, «Romances y romanceros de la guerra», en Manuel Aznar Soler *et al.* (eds.), *València, Capital cultural de la República Congrès Internacional, Universitat de València (1936-1937)*, 2008, pp. 293-318.

SÁNCHEZ, Dolores, «Ignacio Martínez de Pisón, ¿quién mató a Robles? Reflexiones en torno a un relato de intriga», *Revista Pasajes de pensamiento contemporáneo*, n.º 20 (2006), pp. 61-70.

SÁNCHEZ, Mariela, «El desdibujamiento del héroe republicano. De Da Barca a Miralles: trayectoria de una desacralización», en Fidel López Criado (coord.), *Héroes, mitos y monstruos en la*

literatura española contemporánea, A Coruña, Andavira, 2009, pp. 265-272.

—, «La ficcionalización de la oralidad y la configuración de la memoria: Manuel Rivas, Javier Cercas, Alberto Méndez y Juan Manuel de Prada», en Raquel Macciuci (coord.), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Madrid, Maia, 2010, pp. 281-302.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo, «Memoria histórica y heterogeneidad cultural en Los rojos de ultramar», *Revista hispánica moderna*, vol. 60, n.º 2 (2007), pp. 159-170.

SANTAMARÍA, Sara, «*Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, ¿un "lugar de memoria" de la Guerra Civil», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 24 (2007), pp. 123-129.

—, «La novela de la memoria como novela nacional: El corazón helado de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?», Universidad de Cantabria, 2009 (publicación digital).

SANTONJA, Gonzalo, «*Leyenda del César visionario*: crónica esperpéntica del Tirano Castizo», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 58 (1995), pp. 29-31.

SATORRAS PONS, Alicia, «*Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes», *Revista hispánica moderna*, vol. 26, n.º 1 (2003), pp. 227-246.

SAVAIANO, Peter: «El espectro de la Segunda República en la narrativa española actual», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.) Actas de las *X Jornadas sobre la cultura de la República* (en preparación).

SHERZER, William M., «El jinete polaco: The autobiographical fiction of Antonio Muñoz Molina», *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, t. 10, n.º 1 (1997), pp. 7-22.

SMITH, Matthew P., «De la página a la pantalla. Memoria de la Guerra Civil española en la narrativa contemporánea». *Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Malcolm Compitello. University of Arizona*, 2009.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, «*La noche inmóvil* de Alfons Cervera», *Quimera: Revista de literatura*, n.º 184 (1999), pp. 14-16.

— y LLUCH PRATS, Javier, «Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, año 7, n.º 8 (2006), pp. 33-44.

SOLIÑO, María Elena, «Tales of peaceful warriors: Dolores Medio's Diario de una maestra and Josefina R. Aldecoa *Historia de una maestra*», *Letras peninsulares*, vol. 8, n.º 1 (1995), pp. 27-38.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez», en Domingo Luis Hernández y María Asunción Castro Díez (coords.), *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2003, pp. 73-95.

SPIRES, Robert C., «Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos* (1984-2004), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 75-88.

SRIVORANART, Penpisa, «Distintos aspectos de la subjetividad en *Nada* y *Mala gente que camina*», Espéculo: *Revista de Estudios Literarios* (publicación digital), n.º 47 (2011).

STALLINGS, Gregory C., «El sujeto negro en *Tu rostro mañana*», en Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá (coords.), *Género negro para el siglo XXI*, 2011, pp. 31-38.

STEENMEIJER, Maarten, «Figuras acabadas y figuras inacabadas en *Tu rostro mañana*», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n.º 3 (2005), pp. 197-2010.

STEFFEN-PRAT, Isabelle, «La lutte mémorielle des deux Espagnes dans *El corazón helado* de Almudena Grandes», *Hispanística XX*, n.º 25 (2007), pp. 233-245.

TELLO GARCÍA, Edgar, «Después de la fotografía: sobre la naturaleza inconsolable en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina y Vértigo de W. G. Sebald», *Moenia: Revista lucense de*

lingüística & literatura
, n.º 16 (2010), pp. 411-426.
TYRAS, Georges, «El maquis literario de Alfons Cervera», *Quimera: Revista de literatura*, n.º 236 (2003), pp. 26-31.
VALDÉS, Enrique, «Héroes y villanos en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n.º 25 (2007), pp. 193-204.
VALENZUELA, Javier, «El despertar tras la amnesia», *El País* (2 de noviembre, 2002).
VILLACAÑAS PALOMO, Beatriz, «La música de la memoria: a propósito de Félix Grande (*La balada del abuelo Palancas*)», *Buxía: Arte y pensamiento*, n.º 3 (2004), pp. 13-19.
VVAA, «El 36, qué pesadez», *El Mundo* (27 de mayo, 2011).
WINTER, Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
YUSHIMITO DEL VALLE, Carlos, «Ser Miralles (Sobre *Soldados de Salamina*)», *Espéculo* (revista electrónica), n.º 23 (2003).

Notas

[1] En el anexo incluimos el *corpus* completo y asimismo exponemos los criterios que hemos seguido a la hora de elaborarlo y un análisis de cómo se ha ido configurando este fenómeno. < <

[2] Pedro DE PAZ, *El hombre que mató a Durruti*, Literaturas Com Libros, 2011, p. 81. < <

[3] *Ibid.*, p. 82. < <

[4] Francisco CORRAL, Entrevista a María Dueñas, *El día de Córdoba* (25 de febrero de 2010). < <

[5] *Vid*. David BECERRA MAYOR, «El *revival* fascista y la redención por la vía de la estética», *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 6 (2012), pp. 35-44; y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008, vol. I, p. 9. < <

[6] María del Rosario RUIZ FRANCO y Sergio RIESCO ROCHE, «Veinte años de producción histórica sobre la guerra civil española (1975-1995):
una aproximación bibliométrica», *Revista española de documentación científica*, vol. 22, n.º 2 (1999), pp. 174-197. < <

[7] María CORREDERA GONZÁLEZ, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/ Frankfurt, Iberioamericana/Vervuert, 2010, p. 19. < <

[8] *Ibid.*, p. 40. < <

[9] Carmen MORENO-NUÑO, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa española democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, p. 15. < <

[10] Ana LUENGO, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía-Verlag Walter Frey, 2004, p. 13. < <

[11] Fredric JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 52. <<

[12] Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002. *Apud* Elina LIIKANEN, «Novelas para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos», *Congreso Internacional La Guerra Civil Española, Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*
, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (edición electrónica), 2006. < <

[13] Francisco ESPINOSA MAESTRE, *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha española*, Badajoz, Del Oeste, 2005. < <

[14] José Antonio FORTES, *La guerra literaria (literatura y falsa izquierda)*, Madrid, Tierradenadie, 2003. < <

[15] Artículo 16 del informe de la ponencia de la ley en la Comisión Constitucional. Puede consultarse en internet: www.congreso.es/public_oficiales/L8/CONG/BOCG/A/A_099-22.PDF. < <

[16] *Vid*. Walter BENJAMIN, Tesis VI, *Sobre el concepto de Historia*, en *Obras*
(libro I/vol. 2),
Madrid, Abada, 2008, p. 308. < <

[17] *Ibid.*, Tesis XV, p. 315. <<

[18] David HARVEY, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 22. <<

[19] Perry ANDERSON, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 77. < <

[20] *Ibid.*, p. 78. <<

[21] Ernest MANDEL, *El capitalismo tardío*, México, Era, 1972 < <

[22] Fredric JAMESON, *op. cit.*, 1991, p. 9. < <

[23] Francis FUKUYAMA, «¿The End of History?», *National Interest*, n.º 16,1989, p. 34. < <

[24] *Ibid.*, p. 5. <<

[25] Francis FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992, p. xiii. < <

[26] *Ibid.*, p. 106. < <

[27] *Ibid.*, p. 51. <<

[28] Perry ANDERSON, *Los fines de la historia*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 98. < <

[29] *Ibid.*, p. 105. < <

[30] Perry ANDERSON, *op. cit.*, 2000, p. 126. < <

[31] Fredric JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001, p. 339. < <

[32] Perry ANDERSON, *op. cit.*, 1992, p. 131. < <

[33] David HARVEY, *op. cit.*, 1998, p. 369. < <

[34] Perry ANDERSON, *op. cit.*, 2000, pp. 124-125. < <

[35] *Ibid.*, p. 125. < <

[36] Fredric JAMESON, *op. cit.*, 1991, p. 81. < <

[37] Perry ANDERSON, *op. cit.*, 2000, p. 128. < <

[38] Toni NEGRI, «Posmoderno», en José TONO MARTÍNEZ (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Libertarias, 1986, p. 127. < <

[39] Perry ANDERSON, *op. cit.*, 2000, p. 183. < <

[40] Pierre VILAR, «La transición del feudalismo al capitalismo», en VVAA, *El feudalismo*, Madrid, Ayuso, 1963, p. 56. < <

[41] Raymond WILLIAMS, *Marxismo y literatura*¸ Buenos Aires, Las cuarenta, 2009. < <

[42] *Vid.*, por ejemplo, Pablo GARCÍA CASADO, «La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)», *Los Ensayistas*, 30-31 (1991), pp. 89-106; Francisco RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. IX, 1992; y VVAA, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995. < <

[43] *Vid*. David BECERRA MAYOR, Introducción a Armando López Salinas, *La mina*, Madrid, Akal, 2013. < <

[44] Teresa VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española, [1973-1993*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 23. < <

[45] José Antonio FORTES, *Intelectuales de consumo*, Córdoba, Almuzada, 2010, pp. 60-61. < <

[46] La transformación del modelo productivo en el campo del mercado literario se origina a partir de la concentración del capital editorial, la masificación de la producción literaria, la aparición de nuevos circuitos de comercialización, la pluralidad narrativa en tanto que diversificación de mercado y la irrupción de la publicidad y la fuerza de la imagen en estrecha relación con el producto literario. *Vid.* Ramón ACÍN, *Narrativa y consumo literario (1975-1987)*, Prensas Universitaria de Zaragoza, 1990, *En cuarentena. Literatura y mercado*, Zaragoza, Mira, 1996, y *La línea que come de tu mano (Aproximación al simulacro)*, Madrid, De la Torre, 2000; José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y José PEÑATE RIVERO (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid, Verbum, 1997, José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, Hans-Jörg NEUSCHÄFER y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI, *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001; Germán GULLÓN, *Los mercaderes del templo*, Madrid, Caballo de Troya, 2004; y David BECERRA MAYOR *et al.*, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal, 2013. < <

[47] Gonzalo NAVAJAS, *Teoría y práctica de la novela posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987. < <

[48] *Apud* Vance R. HOLLOWAY, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española* (1976-1995), Madrid, Fundamentos, 1999, p. 56. < <

[49] Gonzalo NAVAJAS, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, pp. 22-23. <<

[50] *Ibid.*, pp. 15-16. < <

[51] *Ibid.*, p. 23. <<

[52] *Vid.* Etienne BALIBAR y Pierre MACHEREY, «Sobre la literatura como forma ideológica», en Louis ALTHUSSER *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario* Madrid, Akal, 1975, p. 34. <<

[53] David BECERRA MAYOR, *La novela de la no-ideología*, Madrid, Tierradenadie, 2013. < <

[54] Mijail BAJTIN, «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 449-485. < <

[55] Almudena GRANDES, «Nota de la autora», en *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010, pp. 720-721. < <

[56] Tomamos el término de Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1991. < <

[57] Etienne BALIBAR y Pierre MACHEREY, *Art. cit.*, 1975, p. 32. < <

[58] Matías ESCALERA CORDERO, «El *vacío abisal* de una literatura sin realidad presente (ni pasada)», en *La (re)conquista de la realidad*, Madrid, Tierradenadie, 2007, p. 10. <<

[59] Celia FERNÁNDEZ PRIETO, «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)», en *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, p. 50. < <

[60] Salvador OROPESA, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén, 1999, p. 100. <<

[61] Gero ARNSCHEIDT, «La construcción de una historia de España. Uso e invención de “lieux de mémoire” en la obra narrativa y ensayística de Antonio Muñoz Molina», en Ulrich WINTER (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 45 < <

[62] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 258. < <

[63] *Ibid.*, p. 258. <<

[64] Fredric JAMESON, *op. cit.*, 1991, p. 52. < <

[65] *Ibid.*, p. 52. <<

[66] *Apud* Antonio J. ANTÓN FERNÁNDEZ, *Žižek. Una introducción*, Madrid, Sequitur, 2012, p. 51. < <

[67] La educación se encontraba, en efecto, en el centro del proyecto republicano, como así demuestran los datos que recoge Tuñón de Lara en su estudio sobre la República: «creación de 7000 escuelas en 1931; 2580 en 1932; 3900 en 1933. Los sueldos de los maestros sumaban 5,8 millones de pesetas en los Institutos de segunda enseñanza y se formaban nuevos profesores de la misma. Las misiones pedagógicas salieron por los campos y aldeas dejando aquí y allá sus adelantados de la cultura. La obra de *La Barraca*, el teatro de los estudiantes, dirigido por García Lorca, ha quedado como jalón y ejemplo para otras generaciones. Menos conocido, pero del mismo tono, fue *El Búho*, teatro de la FUE de Valencia, dirigido por Max Aub. Las Universidades Populares, empresa también de la FUE, que contó con el apoyo de las autoridades docentes, realizaron una obra de extensión cultural en casi todas las capitales universitarias de España» (Manuel TUÑÓN DE LARA, *La España del siglo XX*, Barcelona, Laia, 1974, vol. II, p. 410). *Vid.*, asimismo, sobre este aspecto, Mariano PÉREZ GALÁN, *La enseñanza en la Segunda República española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975; y Carlos PARÍS, «Educación y cultura en la Segunda República», en Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *La cultura y la República*, Madrid, Istmo, 2009, pp. 253-260. Para un análisis riguroso de *Historia de una maestra, vid*. Ramón PEDREGAL CASANOVA, *Posfacios. Siete novelas de la memoria histórica*, Madrid, Fundación Domingo Malagón/Foro por la Memoria, 2008. <<

[68] Almudena GRANDES, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 69. < <

[69] *Ibid.*, p. 69. La alusión a Rafael Alberti y a Federico García Lorca es evidente en la descripción que Almudena Grandes realiza de los poetas que frecuentaban el *Lyceum Club*. < <

[70] *Vid.* Jameson, *op. cit.*, 1991, p. 60. < <

[71] Almudena GRANDES, *op. cit.*, 2010, p. 286. <<

[72] *Ibid.*, p. 287. <<

[73] *Ibid.*, p. 57. <<

[74] *Ibid.*, p. 172. < <

[75] *Ibid.*, p. 456. <<

[76] María CORREDERA GONZÁLEZ, *op. cit.*, 2010, pp. 23-24. < <

[77] Santos JULIÁ, *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 288. <<

[78] Antonio MUÑOZ MOLINA, *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 340. < <

[79] *Ibid.*, p. 379. < <

[80] *Ibid.*, p. 380. < <

[81] *Ibid.*, p. 259. < <

[82] *Ibid.*, pp. 445-446. < <

[83] *Ibid.*, p. 837. < <

[84] *Ibid.*, p. 52. <<

[85] *Ibid.*, p. 261. < <

[86] *Ibid.*, p. 680. < <

[87] Herbert R. SOUTHWORTH, *El mito de la cruzada de Franco*, Madrid, Debolsillo, 2008, p. 476 y ss. < <

[88] *Ibid.*, p. 476. < <

[89] Julián CASANOVA, *República y guerra civil*, Barcelona, Crítica/ Marcial Pons, 2007, pp. 161-163. < <

[90] Manuel MARISTANY, *La enfermera de Brunete*, Barcelona, Vedrà, 2006, p. 44. La reforma militar era, ciertamente, de mayor profundidad de lo que se expone, simplificadamente, en la novela. Supuso un intento de modernización y de «reorganización del ejército […] que redujo el número de divisiones de dieciséis a ocho, se disolvió el cuerpo de capellanes castrenses, se traspasó el cuerpo de carabineros, encargado de la vigilancia de fronteras, al Ministerio de Hacienda, desaparecían las capitanías generales y el empleo de teniente general y se restableció el Estado Mayor Central, suprimido en 1925 por Primo de Rivera» (Julián CASANOVA, *op. cit.*, 2007, p. 41). < <

[91] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 81. < <

[92] Alberto REIG TAPIA, *Violencia y terror*, Madrid, Akal, 1990, pp. 28-29. < <

[93] *Ibid.*, p. 29. <<

[94] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 82. < <

[95] *Ibid.*, pp. 87-88. < <

[96] Alberto Reig Tapia, *op. cit.*, 1990, pp. 29-30. < <

[97] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 476. < <

[98] Manuel TUÑÓN DE LARA, *op. cit.*, 1974, p. 522. < <

[99] Alberto REIG TAPIA, *op. cit*, 1990, p. 33. < <

[100] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, pp. 103-104. < <

[101] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 649. < <

[102] *Ibid.*, p. 163. < <

[103] Javier MARÍAS, *Tu rostro mañana 1. Fiebra y lanza*, Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008 [2002], p. 175. < <

[104] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 242. < <

[105] *Ibid.*, p. 242. <<

[106] *Op. cit.*, p. 263. <<

[107] Gabriel JACKSON, *La República española y la Guerra Civil* (1931-1939),
Barcelona, Crítica, 2010, p. 296. < <

[108] Rafael ABELLA, *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España republicana*, Barcelona, Planeta, 2004, p. 48. < <

[109] Manuel Maristany, *op. cit.*, 2006, p. 137. < <

[110] *Ibid.*, p. 157. < <

[111] Manuel TUÑÓN DE LARA, *op. cit.*, 1974, pp. 516-517. < <

[112] Manuel Maristany, *op. cit.*, 2006, p. 169; 176-177.
< <

[113] Manuel Maristany, *op. cit.*, 2006, p. 111. < <

[114] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 500. < <

[115] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, pp. 137-138. < <

[116] *Ibid.*, p. 111. < <

[117] *Ibid.*, p. 69. <<

[118] *Ibid.*, p. 117. <<

[119] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 330. < <

[120] *Ibid.*, p. 334. <<

[121] Manuel Maristany, «Manuel Maristany por Manuel Maristany», en http://www.circulo.es/contenido/PDF/Manuel_Maristany.pdf. <<

[122] La frase de Ortega, citada y mal citada hasta la saciedad, lo que en realidad dice es: «Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo» (José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote, en Obras completas*, Madrid, Taurus/ Fundación José Ortega y Gasset, 2004, vol. I, p. 757). < <

[123] Hay que seguir insistiendo, no obstante, que el asunto del orden público, tan manido por la historiografía/mitología franquista no respondía sino —y como se ha dicho ya— a una estrategia para legitimar el propio golpe. Por lo tanto, hay que añadir, con Reig Tapia, que «la ausencia de orden y seguridad legitima moralmente la rebelión contra el Estado. Pero es obvio que el Estado republicano de 1936 no se encontraba en tal situación de caos como, finalmente, han acabado por reconocer autores que combatieron en el ejército de Franco y niegan ahora el "secuestro" del Estado que sostuvieron en 1936 como razón suprema de su rebelión […] la rebelión no se produce con el noble empeño de restaurar el orden público, cuya sistemática transgresión a juicio de los rebeldes exigía romper la legalidad y escarnecer la justicia, sino con el declarado propósito de acabar con los fundamentos mismos de la organización política del Estado democrático encarnado por la República» (Alberto REIG TAPIA, *op. cit.*, 1990, pp. 15-16). < <

[124] *Vid.* Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *op. cit*, 2008, vol. II, pp. 726-732. < <

[125] Agencia EFE, «Manuel Maristany retrata la burguesía de la Guerra Civil en su primera novela», *Terra* (26 de agosto de 2007): http://terranoticias.terra.es/articulo/html/av21804136.htm. < <

[126] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2008, p. 61. Sin duda, Maristany alude a la famosa frase anarquista: «Cuando el último cura sea ahorcado con las tripas del último militar el mundo estará a salvo». <<

[127] *Ibid.*, p. 61. <<

[128] *Ibid.*, p. 64. <<

[129] María DUEÑAS, *El tiempo entre costuras*, Madrid, Temas de Hoy, 2009, p. 19. < <

[130] *Ibid.*, pp. 19-20. < <

[131] *Ibid.*, p. 21. <<

[132] *Ibid.*, p. 21. <<

[133] *Ibid.*, p. 36. <<

[134] *Ibid.*, p. 44. <<

[135] *Ibid.*, p. 45. <<

[136] *Ibid.*, p. 45. <<

[137] *Ibid.*, pp. 45-46. < <

[138] *Ibid.*, p. 61. <<

[139] Julia NAVARRO, *Dime quién soy*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010, pp. 63-64. < <

[140] *Ibid.*, p. 65. <<

[141] *Ibid.*, pp. 92-93. < <

[142] *Ibid.*, p. 102. <<

[143] *Ibid.*, p. 71. <<

[144] *Ibid.*, p. 74. <<

[145] *Ibid.*, p. 74. <<

[146] *Ibid.*, p. 69. <<

[147] *Ibid.*, p. 70. <<

[148] *Ibid.*, p. 70. <<

[149] Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, 1974, pp. 442-444. < <

[150] Julia NAVARRO, *op. cit.*, 71. < <

[151] *Ibid.*, p. 74. <<

[152] Julián Casanova, *op. cit.*, 2007, p. 136. <<

[153] *Ibid.*, p. 136. < <

[154] Julia Navarro, *op. cit.*, p. 109. < <

[155] Esta visión de la República reducida a antecedente, sin autonomía histórica respecto a la Guerra Civil, es dominante hoy y no solo se reproduce en la narrativa, sino también en cine y televisión. En las X Jornadas sobre la cultura de la República, organizadas por el profesor Julio Rodríguez Puértolas y celebradas en la Universidad Autónoma de Madrid entre los días 17 y 20 de abril de 2012, Alicia Martínez presentó una comunicación titulada «Cine y Segunda República: poniéndole imágenes al sueño» en la que llegaba a la misma conclusión; la comunicación de Christelle Colin titulada «*[14 de abril, La República*: de la historia a la memoria colectiva» que versaba sobre una serie de televisión ambientada en el periodo histórico de la República llegaba igualmente a la conclusión de que la imagen de la República que mostraba la pequeña pantalla era la de «una historia trágica de un impedimento», esto es, con el final trágico en el horizonte desde el principio mismo. < <

[156] Julián CASANOVA, *op. cit.* 2007, p. 36. < <

[157] Manuel TUÑÓN DE LARA, *op. cit.*, 1974, pp. 524-525. < <

[158] Julián CASANOVA, *op. cit.*, 2007, p. 184. <<

[159] Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 25. < <

[160] *Ibid.*, pp. 29-30. < <

[161] *Ibid.*, p. 30. <<

[162] *Ibid.*, p. 10. <<

[163] *Ibid.*, p. 18. <<

[164] *Ibid.*, p. 29. <<

[165] *Ibid.*, p. 15. <<

[166] *Ibid.*, p. 31. <<

[167] *Ibid.*, p. 32. <<

[168] *Ibid.*, pp. 32-33. < <

[169] *Ibid.*, p. 33. <<

[170] *Ibid.*, pp. 33; 68-70. < <

[171] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 111. < <

[172] Ignacio Martínez de Pisón, *op. cit.*, 2005, p. 43. < <

[173] *Ibid.*, pp. 145-146. <<

[174] *Ibid.*, p. 146. <<

[175] *Ibid.*, p. 52. <<

[176] *Ibid.*, p. 120. <<

[177] Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Guerra o Revolución. El Partido Comunista de España en la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 34. < <

[178] *Ibid.*, p. 90. <<

[179] *Ibid.*, p. 109. < <

[180] *Ibid.*, p. 110. < <

[181] *Ibid.*, pp. 369-370. <<

[182] Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *op. cit.*, 2005, p. 130. < <

[183] Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 2010, p. 141. < <

[184] *Ibid.*, p. 141. <<

[185] *Ibid.*, pp. 143-144. <<

[186] Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *op. cit.*, 2005, p. 134. < <

[187] *Ibid.*, p. 64. <<

[188] *Ibid.*, p. 81. <<

[189] *Ibid.*, pp. 81-82. < <

[190] *Ibid.*, pp. 83-84. < <

[191] *Ibid.*, p. 84. <<

[192] *Ibid.*, pp. 84-85. < <

[193] Vid. Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 2010, p. 429 y ss. < <

[194] Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, *op. cit.*, 2005, pp. 108-109. <<

[195] *Ibid.*, p. 109. <<

[196] *Ibid.*, p. 109. <<

[197] *Ibid.*, p. 110. <<

[198] Dolores SÁNCHEZ, «Ignacio Martínez de Pisón, ¿quién mató a Robles? Reflexiones en torno a un relato de intriga», *Revista Pasajes de pensamiento contemporáneo*, n.º 20 (2006), p. 69. < <

[199] Ángel VIÑAS, *La soledad de la República*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 148 y 50. < <

[200] *Ibid.*, p. 139. < <

[201] *Ibid.*, p. 366. < <

[202] *Ibid.*, pp. 430-431. < <

[203] *Ibid.*, p. 354. <<

[204] *Ibid.*, p. 103. <<

[205] *Ibid.*, pp. 140-141. < <

[206] *Apud* Helen GRAHAM, *Breve historia de la guerra civil*, Madrid, Austral, 2005, p. 121. <<

[207] Ángel VIÑAS, *op. cit.*, 2006, p. 98. <<

[208] *Apud* Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 244. <<

[209] Así fue la cronología de los hechos: «el 26 de septiembre, a las 15.45 de la tarde, el mariscal Vorochilov recibió una llamada telefónica desde Sochi. Stalin le sugirió que se considerara urgentemente la posibilidad de vender a los republicanos el siguiente material: entre 80 y 100 tanques
T-26,
desprovistos de cualquier señal que pudiese demostrar que habían sido fabricados en factorías soviéticas, amén de
50-60
bombarderos SB, a través de México, y equipados con ametralladoras de procedencia extranjera. Con los tanques debía ir el personal necesario para utilizarlo» (Ángel VIÑAS, *op. cit.*, 2006, p. 290). Por lo demás, resulta interesante subrayar, por lo que tiene de novedoso frente a la mitología que envuelve el tema del envío de material bélico soviético, lo que Viñas apunta a continuación: «Habrá que señalar que los tanques y aviones de que se trataba no eran material anticuado o vetusto. Eran elementos que constituían parte esencial de los arsenales soviéticos, aunque no de primera línea» (*Ibid.*, p. 291). < <

[210] Helen GRAHAM, *op. cit.*, 2005, pp. 82-83. < <

[211] Helen GRAHAM, *op. cit.*, 2005, pp. 83-84. Este comentario de Graham se acompaña en su libro de unas ilustraciones muy sugerentes que corroboran lo que afirma la historiadora. < <

[212] La frase pertenece al crítico franquista Calvo Serer, con toda probabilidad el mayor ideólogo del mito de la cruzada de Franco. *Apud* Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 106. < <

[213] Título que Trapiello toma, suponemos que conscientemente, de la novela homónima del escritor soviético Constantin Simonov, que narra la batalla de Stalingrado durante la Segunda Guerra Mundial. <<

[214] Andrés TRAPILLO, *Días y noches*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 22. < <

[215] *Ibid.*, pp. 42-43. < <

[216] *Ibid.*, p. 45. <<

[217] *Ibid.*, pp. 45-46. < <

[218] *Ibid.*, p. 42. <<

[219] José Luis LEDESMA, «Una retaguardia al rojo. Las violencias en la zona republicana», en Francisco ESPINOSA MAESTRE (ed.), *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 238. < <

[220] *Ibid.*, p. 238. <<

[221] *Vid*. Manuel Tuñón de Lara, *op. cit.*, 1974, p. 678. < <

[222] *Ibid.*, p. 673 y ss. <<

[223] José Luis LEDESMA, *op. cit.*, 2010, p. 239. < <

[224] Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 2010, pp. 230-231.
< <

[225] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 68. < <

[226] *Vid.* Ángel VIÑAS, *op. cit.*, 2006, pp. 52, 63, 107 y 448. <<

[227] *Ibid.*, p. 448. <<

[228] Paul PRESTON, *La Guerra Civil española*, Madrid, Debolsillo, 2000, p. 204 y ss. < <

[229] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, p. 217. < <

[230] *Ibid.*, p. 494. < <

[231] *Ibid.*, p. 495. <<

[232] Thomas MANN, *Deutsche Hörer* (24 de octubre 1942 y 14 de enero de 1945), en *Essays*, ed. H. Kurzke, Frankfurt, Fischer, vol. 2, p. 311-312. *Apud* Domenico LOSURDO, *Stalin. Historia crítica de una leyenda negra*, Barcelona, El Viejo Topo, 2008, p. 17. <<

[233] Andrés TRAPIELLO, *op. cit.*, 2000, p. 68. < <

[234] *Ibid.*, p. 72. <<

[235] *Ibid.*, pp. 74-75. < <

[236] *Ibid.*, pp. 76-77. < <

[237] *Ibid.*, p. 80. <<

[238] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 320. <<

[239] *Ibid.*, p. 334. <<

[240] *Ibid.*, p. 661. <<

[241] *Ibid.*, p. 648 y 724 <<

[242] *Ibid.*, p. 84. <<

[243] *Ibid.*, p. 82. <<

[244] *Ibid.*, p. 658. <<

[245] *Ibid.*, p. 815. <<

[246] *Ibid.*, p. 816. <<

[247] *Ibid.*, p. 635. <<

[248] *Ibid.*, pp. 635-636. < <

[249] *Ibid.*, p. 638. <<

[250] Gabriel JACKSON, *op. cit.*, 2010, p. 254. < <

[251] *Ibid.*, p. 254. <<

[252] Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, 2009, p. 637. < <

[253] *Ibid.*, p. 625. <<

[254] *Ibid.*, p. 712. <<

[255] *Ibid.*, p. 619. < <

[256] *Ibid.*, p. 628. <<

[257] Pierre VILAR, Vilar, *La guerra civil española*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 146. < <

[258] *Ibid.*, p. 146. < <

[259] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 764. <<

[260] *Ibid.*, p. 764. <<

[261] *Ibid.*, p. 765. En la realidad, quien recibió el encargo fue el escultor Emiliano Barral (caído en la defensa de Madrid en noviembre de 1936, recordado emotivamente por Antonio Machado), como señala María Teresa León (*Vid. Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 321). El Bergamín de Muñoz Molina afirma equivocadamente que los *grecos* de Illescas eran cuatro (Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 764), pero en realidad eran cinco, como afirma, en su edición de *Memoria de la melancolía*, Torres Nebrera, en la página 322: *La caridad, La coronación, La natividad, La anunciación y San Ildefonso. Vid.*, por ejemplo, Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Dossat, 1946, pp. 116-117, y cualquier folleto turístico de Illescas. Para identificar otros errores de tipo histórico y cultural en *La noche de los tiempos, vid*. David BECERRA MAYOR y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, «Aproximación crítica a *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina», en *República de las Letras*, n.º 120 (2011), pp. 37-70. <<

[262] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, pp. 780-785. < <

[263] *Ibid.*, p. 787. <<

[264] Paul Preston, *op. cit.*, p. 164. < <

[265] Julia NAVARRO, *Dime quién soy*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010, pp. 418-419. < <

[266] Helen GRAHAM, *op. cit.*, 2005, p. 46. < <

[267] José Luis LEDESMA, *op. cit.*, 2010, p. 183. < <

[268] *Ibid.*, pp. 181-182. < <

[269] Julia NAVARRO, *op. cit.*, 2010, p. 419. < <

[270] Javier MARÍAS, *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008 [2004], p. 251. < <

[271] *Ibid.*, p. 254. <<

[272] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 199. < <

[273] «Un golpe de Estado contrarrevolucionario, que intentaba frenar la revolución, acabó finalmente desencadenándola» (Julián CASANOVA, *op. cit.*, 2007, p. 205). «Dijeron levantarse contra ella [la temida revolución] y lo que hicieron fue provocarla» (Francisco ESPINOSA MAESTRE, *op. cit.*, 2010, p. 9). < <

[274] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 305. < <

[275] *Ibid.*, p. 364. <<

[276] *Ibid.*, p. 67 y ss. < <

[277] *Ibid.*, p. 604. <<

[278] *Ibid.*, p. 587. <<

[279] *Ibid.*, p. 604. <<

[280] *Ibid.*, p. 209. <<

[281] *Ibid.*, p. 238. <<

[282] Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 2010, p. 396. < <

[283] Julián CASANOVA, *op. cit.*, 2007, p. 211. < <

[284] Manuel MARISTANY, *op. cit.*, 2006, p. 260. < <

[285] *Ibid.*, p. 233 <<

[286] *Ibid.*, pp. 313-314. < <

[287] *Ibid.*, p. 317. <<

[288] *Ibid.*, p. 345. <<

[289] *Ibid.*, pp. 352-353. < <

[290] *Ibid.*, pp. 427-428. < <

[291] *Ibid.*, p. 436. < <

[292] *Ibid.*, p. 457. <<

[293] *Ibid.*, p. 457. <<

[294] Helen GRAHAM, *op. cit.*, 2005, p. 47. < <

[295] *Ibid.*, p. 48. < <

[296] *Ibid.*, p. 53. <<

[297] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2004, p. 266. < <

[298] Gabriel JACKSON, *op. cit.*, 2010, pp. 366-367. < <

[299] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2004, p. 266. < <

[300] *Apud* Francisco ESPINOSA MAESTRE, «La represión franquista: un combate por la historia y por la memoria», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*
, Barcelona, Crítica, 2010, p. 10. < <

[301] *Ibid.*, pp. 10-11. < <

[302] *Ibid.*, p. 11. <<

[303] *Ibid.*, p. 11. <<

[304] Pablo GIL VICO, «Derecho y ficción: la represión judicial militar», en Francisco Espinosa Maestre (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 292. < <

[305] *Vid.* Jesús TORBADO y Manuel LEGUINECHE, *Los topos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977. < <

[306] Almudena GRANDES, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 264. < <

[307] Andrea GREPPI, «Los límites de la memoria y las limitaciones de la Ley. Antifascismo y equidistancia», en José Antonio Martín Pallín y Rafael Escudero Alday, *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008, p. 107. < <

[308] Carmen NEGRÍN, «La memoria revisitada», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *La República y la cultura*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 124. < <

[309] Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 23. < <

[310] Alicia GIMÉNEZ BARTLETT, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino, 2011, p. 96. < <

[311] Julia NAVARRO, *op. cit.*, 2010, p. 418. < <

[312] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2002, p. 175. < <

[313] *Ibid.*, p. 186. < <

[314] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, p. 71. < <

[315] Francisco ESPINOSA MAESTRE, *op. cit.*, 2005, p. 60. Los fragmentos de Lorenzo Silva están extraídos de *El Periódico de Extremadura* (2 de junio de 2004). <<

[316] Serge SALAÜN, «Romances y romanceros de la guerra», en Manuel Aznar Soler *et al.* (eds.), *València, Capital cultural de la República (1936-1937)*. Congrès Internacional, Universitat de València, 2008, p. 304. <<

[317] *Ibid.*, p. 304. <<

[318] *Ibid.*, p. 305. <<

[319] *Ibid.*, p. 304. <<

[320] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 243. < <

[321] *Ibid.*, p. 352. <<

[322] *Ibid.*, p. 243. <<

[323] *Ibid.*, p. 401. < <

[324] *Ibid.*, pp. 401-402. <<

[325] *Ibid.*, p. 549. <<

[326] *Ibid.*, p. 351. <<

[327] *Ibid.*, p. 443. <<

[328] *Ibid.*, p. 650. <<

[329] *Ibid.*, p. 892. <<

[330] *Ibid.*, p. 730. <<

[331] *Ibid.*, p. 907. <<

[332] *Ibid.*, p. 737. <<

[333] *Ibid.*, p. 367. <<

[334] *Ibid.*, pp. 381-382. < <

[335] *Ibid.*, p. 207. <<

[336] *Ibid.*, p. 322. <<

[337] *Ibid.*, p. 408. <<

[338] *Ibid.*, p. 408. <<

[339] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, pp. 21-22. < <

[340] *Vid.* David BECERRA MAYOR, *art. cit.*, 2012, pp. 35-44. < <

[341] *Vid.*, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *op. cit.*, 2008, vol. I, pp. 9-11. < <

[342] Andrés TRAPIELLO, «¿Quién piensa en 1936?», *El País* (18 de noviembre de 1984). < <

[343] *Ibid.* < <

[344] *Ibid.* <<

[345] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, p. 144. < <

[346] José Carlos MAINER, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971. < <

[347] Jordi GRACIA, «Las caras de Giménez Caballero», *El País* (10 de diciembre, 2005). < <

[348] Benjamín PRADO, *Mala gente que camina*, Madrid, Punto de Lectura, 2007 [2006], pp. 96-97. < <

[349] Isaac ROSA, «Los espinazos curvos de la dictadura franquista», *Rebelión* (15 de octubre de 2006: http://www.rebelion.org/noticia.php?id=39366). <<

[350] Hans-Jörg NEUSCHÄFER, «La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las “dos Españas”», en Ulrich WINTER (ed.), *op. cit.*, 2006, p. 150. < <

[351] Andrés TRAPIELLO, *op. cit.*, 2000, pp. 161-162. < <

[352] José Luis LEDESMA, «Una retaguardia al rojo. Las violencias en la zona republicana», en Francisco ESPINOSA MAESTRE (ed.), *op. cit.*, 2010, p. 231. <<

[353] Paul PRESTON, *op. cit.*, 2000, pp. 91-92. < <

[354] Herbert R. SOUTHWORTH, *op. cit.*, 2008, pp. 232-233. < <

[355] *Ibid.*, p. 310. <<

[356] Ángel VIÑAS, *op. cit.*, 2006, p. 183. < <

[357] Alberto REIG TAPIA, *op. cit.*, 1990, pp. 14-15. < <

[358] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, p. 25. < <

[359] Dulce CHACÓN, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 88-89. < <

[360] *Ibid.*, p. 67. <<

[361] Jesús FERRERO, *Las trece rosas*, Madrid, Taurus, 2003, p. 96.
< <

[362] *Ibid.*, p. 195. <<

[363] Rosa REGÀS, *Luna, lunera*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000 [1999], p. 160. < <

[364] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2004, pp. 253-254. < <

[365] José Luis LEDESMA, *op. cit.*, 2010, p. 178. < <

[366] *Ibid.*, p. 179. <<

[367] Alicia GIMÉNEZ BARTLETT, *op. cit.*, 2011, p. 67. < <

[368] *Ibid.*, p. 116. < <

[369] *Ibid.*, p. 399. <<

[370] *Ibid.*, p. 494. < <

[371] Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ, «Entre la memoria y el olvido», en Manuel AZNAR SOLER (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Barcelona, Gexel 1995, p. 26. < <

[372] José Antonio FORTES, *op. cit.*, 2010, pp. 101-102. < <

[373] Walter BENJAMIN, Tesis VII, *op. cit.*, 2008, pp. 308-309. < <

[374] Almudena GRANDES, *op. cit.*, 2010, pp. 23-24. < <

[375] Juan ESLAVA GALÁN, *La mula*, Barcelona, Planeta, 2003, pp. 109-110. < <

[376] *Ibid.*, pp. 110-111. < <

[377] *Ibid.*, p. 113. <<

[378] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, pp. 25-26. < <

[379] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 1991, p. 52. < <

[380] Slavoj ŽIŽEK, *Primero como tragedia, después como farsa*, Madrid, Akal, 2011, p. 47. <<

[381] Jordi FONT, «¿Está (de nuevo) la historia en pañales? Consideraciones a propósito de una lectura crítica de *Soldados de Salamina*», *Historia presente*, n.º 3, (2004), p. 176. < <

[382] *Ibid.*, p. 176. <<

[383] *Ibid.*, p. 177. <<

[384] *Ibid.*, p. 181. < <

[385] Alicia GIMÉNEZ BARTLETT, *op. cit.*, 2011, pp. 123-125. < <

[386] *Ibid.*, p. 245. <<

[387] *Ibid.*, p. 250. <<

[388] *Ibid.*, pp. 251-252. <<

[389] *Ibid.*, p. 389. <<

[390] Carmen MORENO-NUÑO, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, p. 68. < <

[391] *Ibid.*, pp. 92-94. < <

[392] *Ibid.*, p. 95. <<

[393] Jacques R. Pauwls, *El mito de la guerra buena*, Hondarribia, Hiru, 2002, pp. 222-223. < <

[394] *Vid*. Slavoj ŽIŽEK, *op. cit.*, 2011, p. 47. < <

[395] Almudena GRANDES, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012, pp. 35-36. < <

[396] *Ibid.*, p. 60. <<

[397] *Ibid.*, p. 81. <<

[398] *Ibid.*, pp. 78-79. < <

[399] *Ibid.*, p. 153. <<

[400] *Ibid.*, p. 82. <<

[401] *Ibid.*, p. 105. <<

[402] *Ibid.*, p. 212. <<

[403] *Ibid.*, p. 213. < <

[404] *Ibid.*, p. 217. <<

[405] *Ibid.*, p. 218. <<

[406] *Ibid.*, p. 106. < <

[407] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 2009, p. 411. < <

[408] Eduardo MENDOZA, *Riña de gatos*, Barcelona, Planeta, 2010, pp. 7-8. < <

[409] Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS *et al.*, *Historia social de la literatura española (en castellano)*, Madrid, Akal, 2000, vol. II, p. 156. <<

[410] Eduardo MENDOZA, *op. cit.*, 2010, p. 20. < <

[411] *Ibid.*, pp. 274-275. < <

[412] *Ibid.*, p. 73. <<

[413] Celia FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p. 158. <<

[414] Manuel REYES MATE, *Medianoche en la Historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de Historia»*, Madrid, Trotta, 2009, p. 250. < <

[415] Terry EAGLETON, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 79-80. <<

[416] *Vid.* David BECERRA MAYOR, *op. cit.*, 2013. < <

[417] Celia FERNÁNDEZ PRIETO, *op. cit.*, 1998, p. 145. < <

[418] Roland BARTHES, «El discurso de la Historia», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 167. < <

[419] Herbert MARCUSE, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2005, p. 123. <<

[420] Fredric JAMESON, *Jameson, op. cit.*, 2001, p. 290. < <

[421] Jordi FONT, *art. cit.*, 2004, p. 171. < <

[422] Mechthild ALBERT, «Oralidad y memoria en la novela memorialística», en Ulrich WINTER (ed.), *op. cit*, 2006, p. 21. < <

[423] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, p. 39. < <

[424] *Ibid.*, p. 43. <<

[425] Hayden WHITE, *El texto histórico como artefacto literario*, Universitat Autònoma de Barcelona-Paidós, 2003, p. 190. < <

[426] Mechthild ALBERT, *art. cit.*, 2006, p. 25. < <

[427] *Ibid.*, pp. 26. < <

[428] Jorge FONT, *art. cit.*, 2004, p. 175. < <

[429] Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2006, p. 53. < <

[430] *Vid*. France VERNIER, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal, 1975; Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981; Pierre MACHEREY y Etienne BALIBAR, *art. cit.*, 1975, pp. 23-46.; N. TIMOFÉIEV, *Fundamentos de la teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979; y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, «La crítica literaria marxista», *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 1 (2008), pp. 26-63. < <

[431] Hayden WHITE, *op. cit.*, 2003, p. 122. < <

[432] Alejo CARPENTIER, *La consagración de la primavera*, ed. de David Becerra Mayor, Madrid, Akal, 2015, II: 16, p. 476. < <

[433] Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *op. cit.*, 2006, p. 24. < <

[434] Antonio MUÑOZ MOLINA, *El jinete polaco*, Madrid, Bibliotex, 2001 [1991], p. 35. < <

[435] *Ibid.*, p. 101. < <

[436] Antonio MUÑOZ MOLINA, *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 277. < <

[437] Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *op. cit.*, 2006, p. 36. < <

[438] Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1977, p. 22. < <

[439] Elina LIIKANEN, «Novelas para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos», *Congreso Internacional La Guerra Civil Española, Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (edición electrónica), 2006, pp. 2-3. < <

[440] Rosa REGÀS, *op. cit.*, 1999, p. 76. < <

[441] *Ibid.*, p. 76. <<

[442] Jacques DERRIDA, «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en José Manuel CUESTA ABAD, (ed.), *Teorías literarias del siglo XX*, 2005, p. 432. < <

[443] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2002, p. 28. < <

[444] *Ibid.*, pp. 151-152. < <

[445] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2004, p. 256. < <

[446] *Ibid.*, pp. 278-279. < <

[447] *Ibid.*, p. 253. <<

[448] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2002, p. 31. < <

[449] Javier MARÍAS, *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2008 [2007], p. 566. <<

[450] Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *op. cit.*, 2006, p. 87. < <

[451] Steven KELLMAN, *The Self-Begetting Novel*, London, Macmillanm, 1980. < <

[452] avier Cercas, *op. cit.*, 2001, p. 209. < <

[453] *Ibid*. Este recurso ya lo había utilizado Javier Cercas en su novela corta *El móvil*. La novela narra el conflicto de Álvaro con la escritura. Álvaro quiere escribir una «obra definitiva» que revolucione la historia de la literatura. Para ello espera extraer de la realidad las historias que confeccionen su novela. Empieza espiando las conversaciones de sus vecinos, en el rellano y en el supermercado, para imitar sus gestos y reacciones en la novela, y, ante la falta de sustancia literaria que le proporciona la realidad, termina cometiendo un crimen para poder trasladarlo a la literatura. Se produce la tergiversación de la relación clásica entre ficción y realidad. Si la modernidad atribuye a la literatura un carácter órfico capaz de cambiar el curso del río —de la Historia— con su canto, la posmodernidad, contenida en el relato de Cercas, invierte la relación incidiendo sobre la realidad para, de tal modo, poder transformar la literatura. Pero la sorpresa se encuentra en la última —y paradójicamente también en la primera— página de la novela. El párrafo que cierra la novela, que contiene las primeras palabras de la novela escrita por Álvaro, esa novela que habría de cambiar la historia de la literatura, es exactamente igual que el párrafo que abre la novela de Cercas, consiguiendo con lo cual un *efecto* de realidad con el que el lector descubre que la novela que ha estado leyendo no es sino la obra escrita por el personaje de la misma. Este es el párrafo: «Entonces empezó a escribir: Álvaro se tomaba su trabajo en serio. Cada día se levantaba puntualmente a las ocho. Se despejaba con una ducha de agua helada y bajaba al supermercado a comprar pan y el periódico. De regreso, preparaba café, tostadas con mantequilla y mermelada y desayunaba en la cocina, hojeando el periódico y oyendo la radio. A las nueve se sentaba en el despacho, dispuesto a iniciar su jornada de trabajo» (Javier CERCAS, *El móvil*, Barcelona, Tusquets, 2004 [2003], pp. 98-99 y 15). <<

[454] Celia FERNÁNDEZ PRIETO, *op. cit.*, 1998, p. 154. < <

[455] Eduardo MENDOZA, *op. cit.*, 2010, pp. 408-409. < <

[456] *Ibid.*, p. 410. <<

[457] Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 18. <<

[458] *Ibid.*, 22. <<

[459] *Ibid.*, pp. 122-123. < <

[460] *Ibid.*, p. 213. <<

[461] *Ibid.*, p. 199. <<

[462] *Ibid.*, p. 199. <<

[463] *Ibid.*, p. 227. <<

[464] *Ibid.*, p. 229. <<

[465] Pablo GIL VICO, *op. cit.*, 2010, p. 330. <<

[466] *Ibid.*, p. 332. <<

[467] *Ibid.*, pp. 330-331. <<

[468] *Ibid.*, p. 332. <<

[469] Dulce CHACÓN, *op. cit.*, 2002, p. 340. <<

[470] *Ibid.*, p. 360. <<

[471] *Ibid.*, p. 367. <<

[472] *Ibid.*, pp. 367-368. <<

[473] *Ibid.*, p. 368. <<

[474] Pablo GIL VICO, *op. cit.*, 2010, p. 330. <<

[475] Jesús FERRERO, *op. cit.*, 2003, p. 60. < <

[476] *Ibid.*, p. 71. <<

[477] *Ibid.*, p. 72. <<

[478] *Ibid.*, p. 82. <<

[479] *Ibid.*, p. 82. <<

[480] Alberto MÉNDEZ, *Los girasoles ciegos*, Madrid, Anagrama, 2004, p. 41. < <

[481] *Ibid.*, p. 47. <<

[482] *Ibid.*, p. 46. <<

[483] *Ibid.*, p. 55 < <

[484] *Ibid.*, p. 56. <<

[485] Manuel REYES MATE, *Medianoche en la Historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de Historia»*, Madrid, Trotta, 2009, p. 120. < <

[486] Rosa REGÀS, *op. cit.*, 1999, p. 33. < <

[487] *Ibid.*, p. 163. < <

[488] *Ibid.*, p. 164. < <

[489] *Ibid.*, pp. 55-56. < <

[490] *Ibid.*, p. 58. <<

[491] *Ibid.*, p. 42. <<

[492] Alberto MÉNDEZ, *op. cit.*, 2004, p. 130. < <

[493] Jordi SOLER, *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 6. < <

[494] *Ibid.*, p. 66. <<

[495] *Ibid.*, p. 67. <<

[496] *Ibid.*, p. 67. <<

[497] *Ibid.*, p. 25. <<

[498] *Ibid.*, pp. 175-176. <<

[499] Javier CERCAS, *op. cit.*, 2001, p. 175; Felipe ALCARAZ, *op. cit.*, 2009, p. 176. < <

[500] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 1991, p. 32. < <

[501] *Ibid.*, p. 47. <<

[502] *Ibid.*, p. 228. <<

[503] *Ibid.*, p. 273. <<

[504] *Ibid.*, p. 336. <<

[505] Wolfgang MATZAT, «Historia e identidad en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», en Gero Arnscheidt y Pere Joan i Tous (coords.), *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 92. < <

[506] Antonio MUÑOZ MOLINA, *op. cit.*, 1991, p. 201. < <

[507] *Ibid.*, p. 346. <<

[508] *Ibid.*, p. 347. <<

[509] *Ibid.*, p. 164. < <

[510] *Ibid.*, p. 450. <<

[511] *Ibid.*, p. 452. <<

[512] Javier MARÍAS, *op. cit.*, 2004, p. 159 < <

[513] Almudena GRANDES, *op. cit.*, 2007, pp. 57-58, 159. < <

[514] *Ibid.*, p. 208. <<

[515] *Ibid.*, p. 840. <<

[516] *Ibid.*, p. 50. <<

[517] Sara SANTAMARÍA COLMENERO, «La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado* de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?», Universidad de Cantabria (publicación digital), 2009, p. 5. < <

[518] Almudena GRANDES, *op. cit.*, 2007, p. 203. < <

[519] *Ibid.*, pp. 831-832. < <

[520] *Ibid.*, p. 834. <<

[521] *Ibid.*, p. 836. <<

[522] *Ibid.*, pp. 836-837. < <

[523] *Ibid.*, p. 839. <<

[524] *Ibid.*, p. 851. <<

[525] *Ibid.*, pp. 851-852. < <

[526] *Ibid.*, pp. 913-914. < <

[527] *Ibid.*, p. 916. <<

[528] *Ibid.*, pp. 917-918. <<

[529] *Ibid.*, p. 919. <<

[530] Isaac ROSA, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 5. < <

[531] *Ibid.*, pp. 6-7. < <

[532] *Ibid.*, pp. 26-27. < <

[533] *Ibid.*, pp. 32-33. < <

[534] *Ibid.*, p. 53. <<

[535] *Ibid.*, pp. 16-17. < <

[536] *Ibid.*, p. 72. <<

[537] *Ibid.*, p. 105. <<

[538] *Ibid.*, p. 236. <<

[539] *Ibid.*, p. 203. <<

[540] *Ibid.*, p. 203-204. <<

[541] *Ibid.*, p. 235. <<

[542] *Ibid.*, p. 236. <<

[543] *Ibid.*, pp. 236-237. < <

[544] *Ibid.*, p. 179. <<

[545] *Ibid.*, pp. 190-191. < <

[546] Juan GOYTISOLO, «Ejercicio de valentía y lucidez», *El País* (17 de marzo de 2007). < <

[547] Isaac ROSA, *op. cit.*, 2007, p. 347. < <

[548] *Ibid.*, p. 347. <<

[549] *Ibid.*, p. 342. <<

[550] Isaac ROSA, art. cit., 2006. < <

[551] Alejandro DUQUE, Entrevista a Isaac Rosa: «Hay que darle la vuelta a la memoria», *El País* (29 de septiembre de 2004). < <

[552] Javier CERCAS, «¡Otra bendita novela sobre la Guerra Civil!», *El País* (10 de septiembre de 2010). < <

[553] David HARVEY, *op. cit.*, 1998, p. 69. < <

[554] Michael LÖWY, «Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin», en Bolívar ECHEVARRÍA (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 2005, pág. 35. Cfr. Michael LÖWY, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002. < <

[555] Bolívar ECHEVARRÍA, «El ángel de la Historia y el materialismo histórico», en *Bolívar* ECHEVARRÍA (comp.), *op. cit.*, 2005, p. 31. <<

[556] Walter BENJAMIN, *Tesis IX, op. cit.*, 2008, p. 310. < <

[557] Michael LÖWY, *Art. cit.*, 2005, p. 36. < <

[558] Fina BIRULÉS I BERTRÁN, «Nedar contra les ones. Memòria i política en Walter Benjamin», *Quaderns del memorial democràtic*, n.º 1 (2010), p. 40. < <

[559] Walter BENJAMIN, *Tesis VI, op. cit.*, 2008, p. 307. < <

[560] *Ibid.*, p. 308. <<

[561] Manuel REYES MATE, *op. cit.*, 2009, p. 120. < <

[562] Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Obras escogidas*, Moscú, Progreso, 1974, p. 78. < <

[563] Manuel REYES MATE, op. cit., 2009, p. 69. < <

[564] Michael LÖWY, *op. cit.*, 2002, p. 61. < <

[565] Manuel REYES MATE, *op. cit.*, 2009, p. 122. < <

[566] *Apud* Terry EAGLETON, *op. cit.*, 1998, p. 96. < <

[567] *Ibid.*, p. 77. <<

[568] Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *op. cit.*, 2006, p. 95. < <

[569] Walter BENJAMIN, Tesis XIV, *op. cit.*, 2008, p. 315. < <

[570] Terry EAGLETON, *op. cit.*, 1998, p. 126. < <

[571] Tereixa CONSTENLA, «Relato sin mito de la Transición», *El País* (31 de marzo de 2011), p. 41. < <

[572] *Ibid.*, p. 41 <<

[573] David BECERRA MAYOR, «Carlos Blanco Aguinaga», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. VIII, p. 416. < <

[574] Carlos BLANCO AGUINAGA, *De mal asiento*, Madrid, Caballo de Troya, 2010, p. 321. < <

[575] Carlos FERNÁNDEZ SANTANDER, *Bibliografía de la novela de la Guerra Civil española y el franquismo*, A Coruña, Ediciones de Castro, 1996. < <

[576] Maryse BERTRAND DE MUÑOZ, «El trauma de la guerra civil española se prolonga: los novelistas de hoy», en *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 41-55. < <

[577] José Luis CAMPAL FERNÁNDEZ, «Pervivencia del tema de la Guerra Civil en la novela española actual», en Salvador MONTESA (ed.), *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado, lectores*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 2005, pp. 269-281. < <

[578] La concentración editorial hace que a la fecha temprana de 1984 «el 3'5 % de los editores concentraban en sí cerca del 50 % de la oferta editorial» (Anne LENQUETTE, «Estudio del proceso de mercantilización de la literatura española en los últimos decenios o cuando la gallina de los huevos de oro se vuelve loro», en José Manuel LÓPEZ DE ABIADA,
Hans-Jörg
NEUSCHÄFER y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI [eds.], *op. cit*, 2001, p. 99). Por su lado, Martín Nogales afirma que en la década de los años noventa «se va a ir poniendo en marcha un proceso de concentración editorial» (José Luis MARTÍN NOGALES, «Literatura y mercado en la España de los 90», en *Ibid.*, 2001, 182). En efecto, la noción de concentración es el rasgo que define el mercado editorial de la década de los 90. El control editorial, la decisión de qué se publica y sobre qué se publica, cada vez se halla concentrado en manos más reducidas. De este modo se entiende que «de los casi 425 000 millones de pesetas de facturación editorial en España en el último ejercicio (1998), 115 000 millones correspondieron al grupo Planeta» (*Ibid.*: 182). De este modo Ramón Acín afirma: «Cada vez más el campo editor aparecía como más concentrado. Cada vez más los bancos y las multinacionales planeaban sobre los fines culturales; cada vez más el imperio de lo audiovisual parecía adquirir mayor fuerza y relevancia. En suma, cada vez más primaba en la producción editorial lo comercial y los dividendos económicos en lugar del ya tópico guión de difusión y función cultural que de siempre había servido para definir el sector» (Ramón ACÍN, *Narrativa y consumo literario [1975-1987]*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990, p. 97). Esta nueva realidad, en la que los vínculos entre mercado y literatura se encuentran cada vez más estrechados, debe tenerse en cuenta a la hora de abordar nuestro estudio pues contribuye a que se produzca una transformación radical del objeto literario y la posición que este ocupa en el nuevo mercado literario. La noción de *moda* —la creación de epígonos a partir de un fenómeno literario exitoso— no podría adquirir un sentido completo sin relacionarse con el nuevo mercado literario del

capitalismo avanzado. < <

[579] Este dato tendrá siempre un carácter orientativo debido a que existen ediciones de tiradas muy diversas y el hecho de que una novela cuente con múltiples ediciones no significa que haya llegado a un público más amplio de lectores que otras novelas que cuenten con menos ediciones o, simplemente, no se hayan reeditado nunca. No obstante, y debido a que los únicos datos públicos son los que ofrece la base de datos del ISBN, donde consta el número de ediciones de cada título pero no la tirada de cada una de dichas ediciones, partimos de este dato que, aunque orientativo, es objetivo. Sin duda se podría proceder de otra manera, pero ciertamente no resultaría tan fiable; por ejemplo, recogiendo los datos que ofrecen las editoriales acerca de las tiradas de sus títulos publicados. Sin embargo, si en los créditos de sus libros publicados mienten, o edulcoran la situación editorial real del libro, señalando como reedición lo que en realidad es una segunda impresión, ¿por qué no iban a tergiversar el número de las tiradas? Al fin y al cabo se trata de empresas privadas que no deben rendir cuentas ante nadie y la manipulación de datos, cuando es efectista, puede resultar económicamente muy rentable. < <

[580] Isabel CUÑADO, «Despertar tras la amnesia: Guerra Civil y postmemoria en la novela española del siglo XX», *Dessidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, n.º 3. < <

[581] Carles GELI, «Tenemos que asumir la Guerra Civil entre todos: Eduardo Mendoza recibe el Planeta con una obra ambientada en el Madrid prebélico», *El País* (16 de octubre de 2010). < <

[582] Álvaro CORTINA, «Raúl del Pozo, Premio Primavera Espasa de Novela», *El Mundo* (24 de febrero de 2011). < <

[583] «Muñoz Molina, harto de toros y de Guerra Civil», *El Mundo* (27 de mayo de 2011). < <

[584] «El 36, qué pesadez», *El Mundo* (27 de mayo de 2011). < <